
Digitized by Google


THE PENNSYLVANIA STATE COLLEGE
1855




THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY
1855

ÉTUDES

SUR LES

TRAGIQUES GRECS

PAR M. PATIN

de l'Académie française

EURIPIDE

TOME I

CINQUIÈME ÉDITION

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1879

ÉTUDES

SUR LES

TRAGIQUES GRECS.

LIVRE QUATRIÈME.

THÉATRE D'EURIPIDE.

CHAPITRE PREMIER.

Iphigénie en Aulide[1].

J'ai précédemment exposé les changements qu'amenèrent chez les Grecs, dans l'art tragique, par une influence également puissante, les mérites et les défauts d'Euripide[2]. Sans donc revenir à des considérations générales sur le génie du poëte et l'ensemble de son théâtre, je me hâte de passer à l'examen détaillé de ses ouvrages.

Il me paraît convenable, et j'en ai déjà indiqué la raison[3], de commencer cette revue par l'*Iphigénie en Aulide.* C'est, à la fois, et l'un des chefs-d'œuvre de la scène grecque, et la pièce la plus parfaite de son auteur : elle offre, avec la beauté achevée que possédait déjà la tragédie, presque sans aucune trace de recherche et de décadence,

1. J'ai déjà dit, t. I, p. 43, pourquoi je maintiens ce titre, assez généralement remplacé aujourd'hui par cet autre, plus exact, *Iphigénie à Aulis.*

2. Voyez t. I, p. 42 sqq. — 3. *Ibid.*, p. 43.

quelques-uns des traits nouveaux dont Euripide cherchait à l'animer.

Une curiosité particulière nous porte, en même temps, vers des productions que l'art de Racine a pour ainsi dire conquises à notre poésie dramatique, et qui, malgré la différence des littératures et des mœurs, ont si vivement intéressé notre admiration et notre pitié.

Cette curiosité devrait s'être épuisée depuis longtemps par les nombreux parallèles qu'elle a produits. Mais il est des questions que renouvellent sans cesse la disposition changeante des esprits et l'inconstance des systèmes. Louis Racine et Brumoy, qui, les premiers et presque en même temps[1], s'occupèrent de rapprocher l'Iphigénie française et l'Iphigénie grecque, portèrent dans cette comparaison, où se trouvaient engagées les passions de la critique à cette époque, l'adoration et le mépris de l'antiquité, beaucoup d'indécision, une sorte d'impartialité molle et flottante. Voltaire[2] et son disciple La Harpe[3], moins réservés, crurent, en rabaissant Euripide, servir à la fois la gloire de Racine et la nôtre. L'incontestable mérite de l'invention ne fut même point compté au poëte ancien ; il avait seulement fourni le marbre brut dont le moderne avait formé sa *statue*, le grossier *canevas* qu'il avait *brodé*. Un dédain si ingrat et si injuste devait, par une inévitable réaction, susciter des défenseurs à Euripide et à Racine des censeurs. Marmontel[4] trouva quelque chose à reprendre dans ce qu'on exaltait sans restriction, quelque chose à louer dans ce qu'on dépréciait sans mesure. Plus tard Lessing[5], W. Schlegel[6], Geoffroy[7], Manzoni[8],

1. L. Racine en 1727, dans les *Mémoires de l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres*, t. VIII, p. 288 ; en 1752, dans ses *Remarques sur les tragédies de Racine* ; Brumoy, en 1730, dans le *Théâtre des Grecs*.
2. *Dictionn. philosoph.*, article *Art dramatique*.
3. *Lycée; Comment. sur Racine.* — 4. *Éléments de littérat.*, article *Convenance*. — 5. *Dramaturgie*. — 6. *Cours de littérature dramatique*.
7. Feuilletons du *Journal des Débats*, recueillis en 1819 sous le titre de *Cours de littérat. dramatique*, t. II, p. 90-118 ; *Commentaire sur Racine*.
8. *Lettre* sur les unités dramatiques. Voyez sur ce morceau de critique notre t. II, p. 279.

rendirent à Euripide une justice qui ne fut pas toujours exempte de quelques récriminations amères contre Racine.

Au point où en est venue cette dispute, après tant d'opinions contradictoires, on ne peut raisonnablement se flatter d'introduire dans la discussion une seule idée nouvelle. Il est seulement permis à la critique, éclairée par ces longs débats, et bien loin désormais de cette admiration, de ce dénigrement conventionnels, qui élèvent ou rabaissent les productions du génie au gré de petites passions littéraires, ou pour servir, aux dépens de l'antiquité et des nations étrangères, un patriotisme étroit, il lui est, dis-je, permis de prononcer avec plus d'indépendance et de certitude, d'arriver à une conclusion moins absolue et plus juste.

Les beautés et les fautes d'Euripide et de Racine sont aujourd'hui reconnues et hors de toute contestation; la question oiseuse et puérile de la supériorité de l'imitation sur l'original, ou de l'original sur l'imitation, est également écartée: laissant à deux chefs-d'œuvre le rang à peu près égal où les a placés un universel applaudissement, nous n'avons plus qu'à constater les différences qu'ont mises et ont dû mettre entre eux l'intervalle des temps, la révolution des idées et des mœurs, la diversité des théories dramatiques.

On ne compromet point la gloire de Racine en remarquant dans ces belles productions où il s'est inspiré tout ensemble et du goût si pur et si vrai qui brille chez les anciens, et de cette noblesse élégante, de cette politesse gracieuse dont la cour de Louis XIV lui offrait le modèle, l'inévitable action de son siècle sur son talent. Si les mœurs héroïques n'ont pas toujours été présentées dans notre Iphigénie avec leur simplicité, leur rudesse; si le respect de l'étiquette moderne s'y est quelquefois mêlé à l'expression éloquente de la passion; si le langage de l'amour et les délicatesses de la galanterie, si la perfection même de la diction et du style y semblent, malgré la séduction de la peinture, trop peu d'accord avec l'esprit

d'un sujet qui offre pour dénoûment le sacrifice d'une victime humaine, ce n'est pas au poëte, c'est à nous-mêmes qu'il nous faut imputer ce mélange, habile sans doute, mais factice, de civilisations diverses. Ce sont nos habitudes, nos goûts, nos idées qui l'ont forcé, malgré lui, de négliger, quelquefois même d'altérer cette exquise vérité qu'il admirait dans Euripide, et que nous n'eussions pu supporter.

La même raison qui nous fait absoudre Racine, doit certes justifier Euripide du crime singulier d'avoir peint les mœurs de sa patrie, qu'il avait devant les yeux, de préférence aux nôtres, qu'il ne pouvait guère prévoir. N'oublions pas, comme Voltaire et La Harpe, qu'Euripide était Grec, et que c'était pour des Grecs qu'il écrivait.

En jugeant ainsi, dans l'esprit de leur temps, les deux Iphigénies, nous ne nous étonnerons pas de les trouver si peu semblables. Car ce n'est pas seulement par la peinture des mœurs qu'elles diffèrent et qu'elles devaient différer, c'est aussi par la nature de la composition. Le sujet est le même et la fable à peu près pareille; les scènes et le dialogue, tout se rapporte, et cependant quel contraste! Ce qui chez l'un est naïf, prend chez l'autre de la dignité et de la noblesse; l'abondance des développements est remplacée par une élégante précision; au lieu d'une intrigue simple, c'est une grande complication d'intérêts, c'est un vif attrait pour la curiosité; au lieu d'une marche calme et lente, c'est un mouvement animé et rapide, de l'attente, de la surprise, de l'effet théâtral; enfin il y a d'un côté quelque chose de plus contemplatif et de plus religieux, de l'autre plus de trouble, plus de passion. Reconnaissons là les caractères mêmes, les attributs distinctifs des deux scènes, dont l'originalité propre, contestée par l'ignorance ou la mauvaise foi, ne paraît jamais plus évidente que lorsque l'identité des sujets semblerait devoir les confondre.

Il n'y a plus aujourd'hui que deux *Iphigénie en Aulide* qui puissent fournir matière à un parallèle de ce genre. Mais avant et après Euripide, avant et après Racine,

il en a existé d'autres, que je veux d'abord rappeler rapidement, me réservant de revenir, selon l'occasion, sur quelques-unes.

La fable d'Iphigénie, réclamée comme victime expiatoire au nom de Diane, amenée jusqu'à l'autel sous le prétexte de son hymen avec Achille, sauvée enfin, au moment du sacrifice, par la déesse, qui la transporte dans son temple de Tauride et en fait sa prêtresse, après lui avoir substitué, sous le couteau sacré, une biche; cette fable inconnue d'Homère, comme l'a remarqué Racine[1], et racontée seulement par Hésiode[2], par l'auteur des chants Cypriens[3], avait inspiré les deux devanciers d'Euripide. Eschyle, qui en retrace si pathétiquement le commencement dans un chœur de son *Agamemnon*[4], l'avait traitée, peut-être tout entière, dans une trilogie composée de pièces sur l'ordre et les sujets particuliers desquelles on n'est guère d'accord[5]. Une seule par son titre, qui ne se peut traduire, Θαλαμοποιοί, se rapporte visiblement à la circonstance de l'hymen supposé d'Iphigénie avec Achille[6]. Il est plus difficile de deviner ce qui faisait la matière des deux autres, intitulées plus vaguement *Iphigénie*, *les Prêtresses*. La scène de cette dernière a été placée par les critiques, tantôt en Grèce, tantôt en Tauride, et toujours par de fort spécieuses raisons. Sophocle avait fait aussi son *Iphigénie*, dont il reste, ainsi que des trois pièces d'Eschyle, fort peu de chose, et sur laquelle on ne sait rien, sinon qu'Ulysse y avait un rôle et s'y employait à trom-

1. Préface d'*Iphigénie en Aulide*. — 2. Pausan., *Att.*, I, 43.
3. Phot., *Biblioth.*, cod. CCXXXIX *excerpt. e Procli gramm. Chrestomath* Voyez à la suite de l'Homère de la bibliothèque grecque de F. Didot, *Cyclic. poet. fragm.*, p. 582. Cf. Hygin. *Fab.* 98; Dict. Cret., c. 19-21.
4. V. 179 sqq.
5. Voyez Welcker, *Trilog.*, p. 408 sqq.; *Append.*, p. 158 sq.; *Rh. mus.*, 1837, p. 446, et, en dernier lieu, E. A. J. Ahrens, *Æschyl. fragm.*, éd. F. Didot, 1842, p. 233 sq.; A. Nauch., *Trag. græ. fragm.*, 1856, p. 19, 21, 23. Cf. Bode, *Hist. de la poésie grecque, trag.*, t. III, p. 344.
6. G. Hermann a pensé qu'il y était question d'un autre hymen, celui des filles de Danaüs, et l'a transportée, en conséquence, dans une trilogie toute différente, dont elle aurait occupé le milieu, entre *les Suppliantes* et *les Danaïdes*.

per Clytemnestre[1] S'exerçant sur la fable d'Iphigénie après Eschyle, peut-être après Sophocle, Euripide est resté en possession d'un si beau sujet. C'est lui que Névius d'abord, ensuite Ennius, ont imité dans des pièces qui ont puissamment contribué à fonder le théâtre tragique de Rome. D'Euripide sont également issues toutes les Iphigénies modernes, l'Iphigénie de L. Dolce, réimprimée à Venise, avec les sept autres tragédies du même auteur, en 1560; non-seulement celle de Racine, qui règne sur notre scène depuis 1674, mais celle qu'avait, non sans succès, donnée, en 1640, Rotrou; celle qu'après sa chute, en 1675, ne voulurent plus avoir faite, l'un ni l'autre, Leclerc et Coras, plats copistes de Rotrou[2], envieux antagonistes de Racine. C'est de Racine, plus directement que d'Euripide, qu'est venu le livret qu'en 1774 anima le génie de Gluck. A ces imitations il faut ajouter, entre autres traductions, deux surtout dignes de mémoire, par le nom de leurs auteurs, une d'Érasme en 1524, une de Schiller vers 1790. Tant d'efforts de tout genre attestent assez la renommée, la beauté de l'œuvre avec laquelle a si glorieusement rivalisé Racine.

Quel est le véritable sujet de l'*Iphigénie en Aulide*, grecque ou française? C'est sur quoi n'ont aucun doute ceux qui l'ont lue ou vu représenter, c'est-à-dire à peu près personne. La chose cependant n'a pas paru si claire à un estimable traducteur d'Euripide[3], qui a pris le soin, fort superflu et fort malheureux, de l'expliquer par une note. L'action de l'*Iphigénie en Aulide* répond, dit-il, à cette question : « Les Grecs veulent le sacrifice d'Iphigénie : l'obtiendront-ils? » Prévost tenait beaucoup à ce que tout ouvrage dramatique fût ainsi la solution d'une question précise : prétention bien vaine, même lorsqu'il

1. Suid., v. Πενθερά. Voyez sur les fragments de cette tragédie, en dernier lieu, E. A. J. Ahrens, *ibid.*, p. 253 sq.; A. Nauch, *ibid.*, p. 156 sq.
2. Voyez *Histoire du Théâtre-Français*, t. XI, p. 414 sqq., et dans l'édition des *Œuvres de J. Rotrou*, donnée en 1820 par M. Viollet-Leduc, sa notice sur l'*Iphigénie*, t. IV, p. 255.
3. Prévost, notes du *Théâtre des Grecs*.

s'agit des fables si simples du théâtre grec, et qui a entraîné le critique à prendre assez souvent, comme il fait ici, pour le sujet même de la pièce, pour ce qui en constitue l'intérêt, ce qui n'en est que l'occasion. Ne dirait-on pas que Lesage s'est moqué par avance des obscurs éclaircissements de Prévost, et, en général, de la subtilité des commentateurs, dans ce passage de Gil Blas[1] par lequel on me pardonnera d'égayer un peu la gravité didactique de cette dissertation?

Santillane rendant visite à un ancien ami, le poëte Fabrice Nunez, le trouve à table avec cinq ou six auteurs. Son arrivée imprévue interrompt une discussion littéraire qui recommence bientôt après.

« Ces messieurs, dit Fabrice, parlaient de l'*Iphigénie* d'Euripide. Le bachelier Melchior de Villegas, qui est un savant du premier ordre, demandait au seigneur don Jacinte de Romarate ce qui l'intéressait dans cette tragédie. « Oui, dit don Jacinte, et je lui ai répondu que c'était le « péril où se trouvait Iphigénie. — Et moi, dit le bachelier, « je lui ai répliqué (ce que je suis prêt à démontrer) que « ce n'est point ce péril qui fait le véritable intérêt de la « pièce. — Qu'est-ce que c'est donc? s'écria le vieux licencié « Gabriel de Léon. — C'est le vent, » repartit le bachelier.

« Toute la compagnie fit un éclat de rire à cette repartie, que je ne crus pas sérieuse; je m'imaginai que Melchior ne l'avait faite que pour égayer la conversation Je ne connaissais pas ce savant; c'était un homme qui n'entendait nullement raillerie. « Riez tant qu'il vous « plaira, messieurs, reprit-il froidement; je vous soutiens « que c'est le vent seul qui doit intéresser, frapper, émou- « voir le spectateur. Représentez-vous, poursuivit-il, une « nombreuse armée qui s'est rassemblée pour aller faire le « siége de Troie; concevez toute l'impatience qu'ont les « chefs et les soldats d'exécuter leur entreprise, pour s'en « retourner promptement dans la Grèce, où ils ont laissé « ce qu'ils ont de plus cher, leurs dieux domestiques, leurs

1. Liv. XI, ch. XIV.

« femmes et leurs enfants. Cependant un mauvait vent « contraire les retient en Aulide, semble les clouer au « port, et s'il ne change point, ils ne pourront aller « assiéger la ville de Priam. C'est donc le vent qui fait « l'intérêt de cette tragédie. Je prends parti pour les « Grecs, j'épouse leur dessein ; je ne souhaite que le dé- « part de leur flotte, et je vois d'un œil indifférent Iphi- « génie dans le péril, puisque sa mort est un moyen « d'obtenir des dieux un vent favorable. »

Prévost ne se déclare pas, il est vrai, comme Melchior de Villegas, pour les Grecs et contre Iphigénie; il dit même que, bien que leur *entreprise* fasse *le sujet* de la tragédie, *le spectateur*, *loin de s'intéresser au succès de leurs vœux*, *ne désire que de les voir échouer*. Cependant, malgré ces prudentes restrictions, son opinion a le malheur de ressembler beaucoup à celle du savant bachelier.

Le sujet si étrangement obscurci par Prévost était-il originairement, dans une première édition dont les savants[1] ont cru retrouver çà et là[2] quelques traces, expliqué au moyen d'un prologue, selon l'usage à peu près invariable du poëte[3]? On l'a pensé généralement et l'on n'a guère varié que sur la manière de restituer, d'après Euripide lui-même, le prologue perdu.

Il en est[4] qui se sont servis à cet effet de quelques

1. Musgrave, Markland, Beck; Bœckh, *Græc. trag. princ.*, XVII sqq.; Eichstaedt, *de Dramate Græcorum comico-satyrico*. etc.

2. Aristoph., *Ran.*, 1318 sqq. schol.; Ælian. *Hist. anim.*, VII, 39; Hésychius, v. Ἀθραυστα. Le passage cité dans *les Grenouilles*, et qui, selon le scoliaste, était pris de l'*Iphigénie en Aulide* (peut-être, selon Matthiæ, Dindorf, etc., qui corrigent le texte, de l'*Iphigénie en Tauride*, v. 1089), le mot donné par Hésychius, comme extrait de la même tragédie, ne s'y trouvent pas plus que les vers conservés par Élien, et on a cru pouvoir en conclure l'existence d'une première édition de l'ouvrage, antérieure à la représentation qui en fut donnée après la mort du poëte, et par les soins d'Euripide le Jeune.

3. Dans le théâtre d'Euripide, tel qu'il nous est parvenu, l'*Iphigénie en Aulide* et le *Rhésus* manquent seuls de prologue, mais, comme on le verra et ici même, et au XVIIe chapitre du livre IV, n'en ont peut-être pas toujours manqué.

4. Musgrave et autres.

vers cités par Élien[1], comme appartenant à l'*Iphigénie en Aulide*, mais qui ne s'y trouvent plus. Selon eux, Diane y annonçait, sans doute après avoir dit qu'elle avait demandé Iphigénie pour victime, l'intention de la soustraire au sacrifice en lui substituant une biche. C'était, dans ce système, à Agamemnon qu'elle parlait, mais par simple forme d'apostrophe[2], sans qu'il fût présent et qu'elle lui adressât directement une confidence qui eût rendu la pièce impossible. A cette supposition, nous ne devons pas négliger de le dire, on en a opposé[3] une autre bien différente, d'après laquelle ce qui avait semblé un débris de prologue a été au contraire rapporté à une espèce d'épilogue. Selon cette nouvelle manière de voir, les paroles de Diane, conservées par Élien, auraient été adressées, vers la fin de la pièce, à Clytemnestre restée sur la scène après le départ de sa fille et que la déesse serait venue consoler par l'annonce de l'heureux dénoûment.

Une tirade[4] qui interrompt bizarrement les vers anapestiques de la première scène par de nombreux vers ïambiques, et de plus, fort inutilement, la confidence d'Agamemnon à son vieux serviteur, par le récit rétroactif d'événements que celui-ci n'ignore pas plus que son maître, a paru à quelques critiques[5] avoir été une portion notable du prologue par lequel on pense que s'ouvrait, comme toutes les autres, cette tragédie.

Quel qu'ait été ce prologue, comment a-t-il ou disparu de l'ouvrage, ou passé, par intercalation, dans la scène qu'il précédait? Cela est-il du fait des éditeurs auxquels

1. *Hist. anim.*, VII, 39.
2. Musgrave s'appuie à cet égard des passages suivants d'Euripide: *Hecub.*, 55; *Androm.*, 221; *Iphig. in Taur.*, 379.
3. Par exemple God Hermann. Voyez Bode, *Hist. de la poésie grecque; trag.*, t. III, p. 512.
4. V. 49 sqq.
5. Voyez, à ce sujet, l'édition de l'*Iphigénie* donnée en 1843 par MM. Th. Fix et Ph. Lebas, p. 73 et suivantes; l'*Euripides restitutus* de J. A. Hartung, 1844, t. II, p. 515 et suiv.; enfin dans l'*Histoire de la critique chez les Grecs* de M. Egger, 1849, le paragraphe VI du chapitre I.

on attribue, dans une tragédie laissée inachevée par son auteur, certaines interpolations plus ou moins heureuses? Doit-on, remontant plus haut, s'en prendre à Euripide le Jeune, qui aurait ainsi fait droit aux critiques d'Aristophane, lorsqu'il mettait ou remettait au théâtre, avec plusieurs autres pièces de son père, ou de son oncle, l'*Iphigénie en Aulide*[1]? Ce sont des questions fort débattues elles-mêmes[2], et restées indécises. On a dit par exemple[3], non sans raison, qu'il serait bien singulier qu'Euripide le Jeune, réunissant dans une même représentation l'*Iphigénie en Aulide* et *les Bacchantes*, eût fait subir à la première de ces tragédies un retranchement qu'il ne jugeait pas nécessaire pour la seconde.

L'*Iphigénie en Aulide* n'y a, du reste, rien perdu; bien au contraire. Grâce à cette heureuse mutilation, l'exposition a paru ce que devraient paraître toutes les autres expositions du même poëte, naturelle et vraisemblable. Euripide n'est point inférieur à ses devanciers dans cette partie de l'art; on a trop abusé contre lui de ces espèces de préfaces ou d'affiches poétiques, qu'il imagina, sans doute pour aider l'intelligence des spectateurs, d'ajouter à ses œuvres, mais qui n'y tiennent point, et qu'on en pourrait facilement détacher. De telles préparations, qui se rencontrent sur d'autres théâtres, ne sont point par elles-mêmes un défaut; jamais on ne les a reprochées à Lope de Vega, à Shakspeare. Ce qui les rend vicieuses chez Euripide, c'est que les acteurs mêmes du drame se chargent d'en faire l'annonce, et, qu'en parlant ainsi tout ensemble pour le compte du poëte et pour le leur, ils remplissent deux personnages tout à fait incompatibles.

L'exposition de l'*Iphigénie en Aulide* n'a pas seulement

1. Voyez notre t. I, p. 70.
2. Voyez, avec les ouvrages indiqués dans la note 5 de la page précédente, le morceau dont un de leurs auteurs, M. Th. Fix, a fait précéder son édition d'Euripide dans la bibliothèque grecque de Firmin Didot, sous le titre de *Chronologia fabularum* (p. 7, sq.).
3. J. A. Hartung, *ibid.*

le naturel et la vraisemblance des expositions d'Eschyle et de Sophocle, elle en a encore l'intérêt. C'est un mérite particulier aux Grecs, et qu'auraient dû plus souvent leur emprunter les modernes, d'attacher et d'émouvoir dès les premiers vers.

Ceux de mes lecteurs qui ont présente à la pensée la première scène de Racine, connaissent celle d'Euripide. Mais si la marche est la même, il y a quelque différence dans les détails et le ton du dialogue, et déjà se manifeste, entre les deux poëtes, cette diversité de manière que j'ai annoncée d'avance.

Agamemnon sort tout en désordre de sa demeure, avec un de ses esclaves, un vieillard; il lui révèle le terrible secret qui le trouble, tandis que son armée repose. Les dieux ont demandé aux Grecs, arrêtés dans le port par le silence des vents, le sang d'Iphigénie. Il l'a accordé aux sollicitations de Ménélas, et sa fille qu'il a mandée, sous prétexte de l'unir à Achille, va bientôt arriver. Mais la pitié et l'amour paternel l'emportent, il révoque son premier ordre, et, dans une lettre qu'il confie au vieillard et dont, par surcroît de précaution, il lui fait connaître le contenu[1], enjoint à son épouse Clytemnestre de retenir auprès d'elle Iphigénie.

Voilà le fond des deux scènes; seulement dans celle de Racine, les faits qui ont précédé et quelques-uns de ceux qui doivent suivre, ces faits, occasion traditionnelle de la pièce, dont l'exacte vraisemblance importe peu, et que la critique a quelquefois inutilement discutés[2], sont expliqués et préparés avec un art plus savant.

1: Comme Iphigénie à Pylade dans l'*Iphigénie en Tauride*, 745 sqq. Voyez plus loin livre IV, ch. XV.

2. Dans des *Remarques sur les Iphigénie de M. Racine et de M. Coras*, publiées en 1675, une discussion de ce genre amenait l'auteur à conclure que « s'il y avait plus d'esprit dans l'*Iphigénie* de M. Racine, il y avait plus de conduite dans l'autre. » Sur quoi se fondait cette opinion? Sur ce que la nouvelle *Iphigénie* motivait mieux que la tradition suivie dans les *Iphigénie* d'Euripide et de Racine la colère de Diane, en supposant la fille de Clytemnestre consacrée par sa mère, dès sa naissance, au culte de la déesse. Quel que soit le mérite de cette invention, Leclerc n'avait guère le droit de le réclamer comme

Euripide compense cette infériorité par d'autres avantages. Il a une vérité naïve, qui efface presque l'exquise élégance, la pompe harmonieuse de Racine. Chez Racine, l'esclave parle comme le maître; c'est que ce n'est point un esclave, mais simplement un confident. Il en est autrement chez Euripide; ce vieillard, auquel a recours dans sa détresse Agamemnon, a son caractère, a son langage; l'infériorité de sa condition est marquée par celle de ses discours.

Un personnage vague, comme est Arcas, peut dire magnifiquement:

Mais tout dort, et l'armée et les vents et Neptune.

L'Arcas de la pièce grecque laisse à Agamemnon ces grandes images, ce style élevé : c'est Agamemnon qui s'écrie :

« On n'entend ni le chant des oiseaux, ni le bruit de la mer : les vents se taisent sur l'Euripe[1]. »

Il y a entre les deux personnages grecs une relation plus intime, plus familière, plus domestique. C'est d'un côté, le zèle, le dévouement, de l'autre, une bonté condescendante, qui les rapprochent. L'Agamemnon de Ra-

il l'a fait dans sa préface, ni l'auteur des *Remarques*, de l'attribuer à Coras, car elle appartenait à Rotrou. Ce poëte fait dire, assez platement, à Clytemnestre, acte IV, scène 4 :

Hélas! je me souviens, sacrilége et profane,
De vous avoir vouée aux autels de Diane :
La mort qu'on vous prépare et la peine où je suis
De ce vœu négligé sont les funestes prix.

Et plus loin, après le prodige du dénoûment, acte V, scène 3 :

Suis mon dessein, ma fille, accomplis ma promesse,
Qui t'avait en naissant vouée à la déesse.

1. V. 9 sqq. Rotrou s'est montré le contemporain de Scudéry plus que de Corneille dans la tirade où il a développé, fort ridiculement, ce qui a fourni à Racine un si beau vers :

Qui vit jamais les vents à l'empire de l'onde
Accorder une paix si calme et si profonde?
Du moindre mouvement l'eau ne se sent friser,
Zéphire seulement ne l'oseroit baiser,

cine garde pour lui cette réflexion douloureuse, qu'il exprime en si beaux vers :

Heureux qui satisfait de son humble fortune,
Libre du joug superbe où je suis attaché,
Vit dans l'état obscur où les dieux l'ont caché !

L'Agamemnon d'Euripide l'adresse à celui qui la lui inspire ;

« Je te porte envie ! ô vieillard. Oui je porte envie au mortel qui achève paisiblement ses jours, obscur et ignoré. Malheureux qui vit dans les honneurs[1] ! »

L'affection d'Arcas pour Agamemnon ne lui fournit que ces paroles respectueuses ;

. . . . Quels malheurs dans ce billet tracés
Vous arrachent, seigneur, les pleurs que vous versez ?
. . . .
Qu'est-ce qu'on vous écrit ? Daignez m'en avertir.

Le vieil esclave a le droit de s'étendre davantage et d'être plus pressant :

« Cette nuit, à la lueur d'une lampe, vous traciez cette lettre, que vous tenez encore. Je vous ai vu écrire et effacer,

Et les mille vaisseaux qui couvrent cette plaine
Ont pour leur plus grand vent celui de notre haleine.
Mais cette paix nous nuit, ce long repos des eaux
Arrête nos desseins avecque nos vaisseaux.
Ainsi, mortels, ainsi, dans le cours de notre âge,
Le calme quelquefois est pire que l'orage;
Et tel, de qui le ciel entreprend le support,
Se sauve sur un banc, qui périrait au port.

L'étendue de ce développement fera concevoir comment Rotrou, de la première scène d'Euripide, que devait reproduire Racine en une seule scène aussi, a tiré tout un acte rempli de longs discours, où s'expriment, par intervalles, assez heureusement, les incertitudes d'Agamemnon; des allées et venues, vulgairement naturelles, de deux serviteurs du roi, dont l'un est chargé d'aller chercher l'autre; de celles du roi lui-même, qui vient trouver ce dernier dans un lieu désert du rivage, *une lanterne sourde à la main*. Rotrou n'avait pas encore appris de Corneille à élaguer du drame d'oiseuses réalités, pour aller droit à ce qui seul est dramatique, à la vérité du sentiment, de la passion.

1. V. 17 sqq.; passage auquel fait allusion Cicéron. *Tusc.*, III, 24: « Nec siletur illud potentissimi regis anapœstum, qui laudat senem et

imprimer le cachet et le rompre, jeter à terre vos tablettes et répandre des larmes [1]. Vous étiez dans l'égarement, dans le délire. Qu'avez-vous ? qu'avez-vous ? que vous arrive-t-il, ô mon roi ? Confiez-moi vos secrets : parlez à votre bon, à votre fidèle serviteur [2]. »

Enfin, lorsque Agamemnon, dans la pièce française, remet à Arcas cette lettre d'où dépend la vie de sa fille, il lui dit, avec une brièveté que commandaient les habitudes de notre théâtre.

Mais ne t'écarte point ; prends un fidèle guide.

Dans la pièce grecque, Agamemnon prodigue davantage les recommandations :

AGAMEMNON.

Va, cours, oublie ta vieillesse[3].

LE VIEILLARD.

Comptez-y, ô mon roi !

AGAMEMNON.

Ne te repose point à l'ombre des bois, au bord des fontaines ; ne te laisse point séduire par la douceur du sommeil.

« fortunatum esse dicit, quod ingloriosus sit, atque ignobilis ad su-
« premum diem perventurus. »

1. La vérité de cette peinture semble avoir inspiré Ovide, *Metam.* IX, 521 sqq. :

> Dextra tenet ferrum, vacuam tenet altera ceram.
> Incipit, et dubitat; scribit damnatque tabellas;
> Et notat, et delet; mutat, culpatque, probatque;
> Inque vicem sumtas ponit, positasque resumit.

Depuis, Racine a dit : *Phèdre*, acte V, scène 5 :

> Elle a trois fois écrit, et, changeant de pensée,
> Trois fois elle a rompu sa lettre commencée.

2. V. 34 sqq.
3. On a de ce vers une traduction assez embarrassée, que cite, comme appartenant à l'*Iphigénie* d'Ennius, Festus, au mot *Pedum* :

> Procede : gradum proferre pedum
> Nitere : cessas ?

Le même, au mot *Septemtriones*, et avant lui Varron, *de Ling. lat.*, VII, 73, ont rapporté un autre passage du vieux traducteur latin où, rendant les vers du début dans lesquels Agamemnon se fait dire par le vieillard quel astre brille en ce moment au ciel, il a, selon les uns, corrigé l'astronomie fautive du disciple d'Anaxagore ; selon les autres (Bœckh, *Græc. trag. princip.*, XXII), simplement rétabli le texte pri-

LE VIEILLARD.

Aux dieux ne plaise !

AGAMEMNON.

Observe surtout les endroits où les chemins se croisent ; prends garde que le char de ma fille n'échappe à ta vigilance et ne la conduise au camp des Grecs.

LE VIEILLARD.

Vous serez obéi.

AGAMEMNON.

Hâte-toi donc de franchir l'enceinte du camp, et si tu rencontres le cortége d'Iphigénie, saisis toi-même les rênes des chevaux et fais-les retourner vers Argos... Pars, pars, déjà la brillante aurore fait pâlir cette lampe, déjà paraît le char brûlant du soleil[1]...

Je me suis étendu sur ces détails pour opposer d'abord à l'incomparable perfection du langage de Racine l'accent d'Euripide, plus simple, plus naïf, plus près de la nature ; pour montrer comment l'art moderne resserre et ennoblit ce qui dans l'ouvrage antique se répand avec abandon, avec négligence. Qu'on n'oublie pas cepen-

mitif de l'ouvrage d'Euripide, maladroitement changé dans la seconde édition de son *Iphigénie*. (Sur la distinction de ces deux éditions, voyez plus haut, p. 8 sqq., et t. I, p. 69 sq.) Boissonnade (Notul. in *Iphig. Aul.*, v. 7), par une interprétation plus générale du mot Σείριος, efface la faute astronomique reprochée à Euripide (voyez entre autres J. Scaliger, *de Astrologia Veterum Græcorum*), et rend ainsi moins nécessaire la correction ou la restitution d'Ennius dans cette imitation fort libre :

Quid nocti' videtur ? — In altisono
Cœli clupeo temo superat
Stellas, cogens sublime etiam
Atque etiam noctis itiner.

1. V. 138-157. Il ajoute, si toutefois, comme le pense Boissonade (Eurip. t. III, p. 76, 318), d'après l'autorité d'un manuscrit, les vers 159-61 n'appartiennent pas au rôle du vieillard : « Viens à mon aide dans ma disgrâce ; nul mortel n'est heureux jusqu'à la fin ; nul jusqu'ici n'a échappé à la douleur. » Il faut joindre ce passage, un peu froid ici, mais conforme à la morale générale du théâtre grec, à ceux qui ont été précédemment (t. II, p. 65, 196 sq.) rapprochés de la maxime par laquelle commencent *les Trachiniennes*. Voyez encore chez Euripide, *Suppl.*, 270 ; *Herc. fur.*, 103 ; *Antiop.* fragm. XXXIX, 5 ; *Aug.*, frag. VI, 3. Cf. Bacchylid. fragm. (Stob. Tit. 103).

dant qu'à ce tour aisé, à cette expression familière, s'unissent, dans le grec, une grâce, une élégance, une harmonie, que ne conservent point nos impuissantes traductions.

Lorsque le vieillard est parti, et qu'Agamemnon est rentré, le chœur vient à son tour sur la scène. C'était alors un usage invariable, de ne le faire arriver qu'après les scènes d'exposition. Il se compose de femmes d'une ville voisine, de Chalcis, attirées au camp des Grecs par la curiosité. Elles font de tout ce qu'elles y ont vu une description qui rappelle le fameux dénombrement de l'Iliade [1], et en est une imitation évidente. Un tel ornement convient au sujet, qu'il élève et qu'il agrandit. De plus, au milieu de toutes ces peintures, une place importante est réservée pour Achille, que nous verrons bientôt paraître parmi les personnages du drame [2].

Tout à coup le poëte ramène à notre vue le vieil esclave : il se débat contre Ménélas, qui lui arrache, avec la lettre dont il est porteur, l'important secret qu'elle renferme.

On a blâmé ce personnage de Ménélas; la nature de ses infortunes domestiques, et plus encore son cruel égoïsme, sa violence brutale, le rendent, a-t-on dit, peu propre à la tragédie. Ces raisons, fort bonnes pour nous, le seraient moins pour les Grecs, qui visaient au beau, et y arrivaient par le naturel, mais qui se souciaient assez peu de ce que nos poétiques appellent la dignité, de ce que Marmontel nomme si singulièrement *les décences.* Louons Racine d'avoir ménagé notre délicatesse en écar-

1. II, 484 sqq.

2. Plusieurs critiques ont regardé comme une interpolation toute la partie de ce morceau comprise entre les v. 225 et 291. Ils la trouvent, sur certains faits, en contradiction avec les traditions consacrées par Homère, et elle ne leur paraît pas, par sa longueur, sa monotonie, sa sécheresse, son peu de vraisemblance dramatique, mieux d'accord avec la vivacité, le charme, la convenance des vers lyriques qui précèdent. Voyez à ce sujet l'*Euripid. restitut.* de J. A. Hartung, t. II, p. 520 sq., l'édition, déjà citée, qu'ont donnée en 1843 de l'*Iphigénie en Aulide* MM. Th. Fix et Ph. Lebas, p. 86 et suiv.

tant de nos yeux la figure peu relevée du mari d'Hélène et du bourreau d'Iphigénie; louons-le surtout de lui avoir substitué dans le cruel office d'assurer l'exécution des oracles et d'endurcir contre la nature le cœur d'Agamemnon, un personnage déjà mêlé, on l'a vu [1], à cette fable, par Sophocle; déjà employé, non sans art, par Rotrou, cet Ulysse que poussent uniquement un zèle désintéressé, des motifs religieux et patriotiques; dont l'habile éloquence tempère un langage austère par des ménagements généreux; qui achève au dénoûment de se faire pardonner son inflexible devoir, en venant le premier consoler par une heureuse nouvelle cette mère qu'il a rendue si malheureuse [2]. Mais si nous sommes justes envers Racine, ne le soyons pas moins envers Euripide. Gardons-nous de le blâmer pour avoir, avec la liberté que lui laissait le goût de ses spectateurs, introduit dans l'action le personnage qui y était le plus directement intéressé; un personnage dont l'intervention, peu noble sans doute, mais vraisemblable et presque nécessaire, était, on ne peut le nier, un ressort moins arbitrairement inventé, que ne l'est, dans la pièce française, l'accident tout fortuit qui écarte Clytemnestre de son chemin, et empêche Arcas de la rencontrer.

La dispute de Ménélas et d'Agamemnon, qui se reprochent vivement et sans aucun détour, l'un les manéges de l'ambition [3], les irrésolutions de la faiblesse, l'autre

1. Plus haut, p. 5.

2. Faisant, à l'exemple de Rotrou et de Racine, usage de ce personnage, Leclerc et Coras lui prêtaient, d'après Dictys de Crête, un acte fort odieux: leur Ulysse, par une lettre signée frauduleusement du nom d'Agamemnon, amenait, à la grande surprise de celui-ci qui avait supprimé ses premiers ordres, Iphigénie dans le camp des Grecs et à l'autel de Diane. Cet artifice et le coup de théâtre qui en résultait sont au nombre des mérites singuliers loués dans la nouvelle *Iphigénie* par l'auteur des *Remarques* de 1675, cité plus haut, p. 11.

3. Il y a là des vers, les 355 et suivants, qui ont semblé dirigés par Euripide contre certains ambitieux de son temps dont l'incapacité intrigante avait été si funeste à l'État pendant les dernières années de la guerre du Péloponèse. On a même pensé qu' avait eu particulièrement en vue l'usurpation téméraire, l'inhabile gouvernement, la chute

un lâche amour, une basse cruauté, est aussi beaucoup moins de notre goût qu'elle n'était du goût des anciens. Cet emportement, cette rudesse des mœurs homériques, ne sont pas voilés chez Homère, et les progrès de la politesse sociale n'imposaient pas encore à Euripide le devoir de les adoucir par les convenances du rang, plus qu'il ne l'a fait. Cela n'était pas davantage devenu une nécessité au temps d'Ennius, qui a rendu, à ce qu'il semble, fort exactement les invectives des deux frères[1]; au temps d'Æsopus, qui, en compagnie d'un autre grand acteur, Cimber, les a exprimées sur la scène avec applaudissement[2]. Ajoutons que, beaucoup plus près de nous, l'imitation de Rotrou[3] n'a point paru trop fidèle à un public moins préoccupé de la dignité des personnages tragiques qu'on ne l'a été depuis. Quoi qu'il faille penser, au reste, du ton de cette scène, elle est certainement très-théâtrale, et elle le paraît bien plus encore, lorsque, au plus fort de la querelle, survient tout à coup la nouvelle de l'arrivée de Cly-

rapide et honteuse des quatre cents. Voyez M. Th. Fix, *Euripidis fabulæ*, éd. F. Didot, 1843, Chronologia fabularum, p. 7 sq.; *Iphigénie en Aulide*, éd. L. Hachette, 1843, notes, p. 94.

1. Voyez, dans les recueils, les fragments conservés par Rufinianus *de Figur.* :

> Menelaus me objurgat : id meis rebus regimen
> Restat. . . . .
> Ego projector, quod tu peccas :
> Tu delinquis, ego arguor pro malefactis :
> Helena redeat, virgo pereat innocens :
> Tua reconcilietur uxor, mea necetur filia.

Il faut y joindre, je crois, cette citation de Cicéron (*Tusc.* IV, 36) : « Ira vero, quum diu perturbat animum, dubitationem insaniæ non « habet; cujus impulsu existit etiam inter fratres tale jurgium :

> Quis homo te exsuperavit unquam gentium impudentia?
> — Quis autem malitia te?

« Nosti quæ sequuntur. Alternis enim versibus torquentur inter fratres « gravissimæ contumeliæ : ut facile appareat Atrei filios esse.... »

2. *Rhet. ad Herenn.* III, 21.

3. Il est remarquable que cette imitation (acte II, sc. 2), sauf la longueur démesurée des tirades, et l'excessive familiarité de quelques détails, est un des meilleurs morceaux de l'ouvrage de Rotrou. J'en citerai des vers d'un tour spirituel et d'un style net et ferme, où il a paraphrasé, à son ordinaire, le passage remarquable dans lequel, par l'organe de Ménélas, Euripide, ce poëte moraliste, a peint si bien



temnestre et d'Iphigénie. Celui qui l'annonce mêle à son récit la peinture de l'empressement joyeux des Grecs à recevoir la femme et la fille du roi. Racine a élagué ces détails, un peu longs pour nous, mais il en a conservé l'esprit et peut-être mieux marqué l'intention dans des vers, qui percent comme d'un trait cruel le cœur du malheureux père :

Déjà de leur abord la nouvelle est semée;
Et déjà de soldats une foule charmée,
Surtout d'Iphigénie admirant la beauté,
Pousse au ciel mille vœux pour sa félicité.
Les uns avec respect environnaient la reine,
D'autres me demandaient le sujet qui l'amène.
Mais tous ils confessaient que si jamais les dieux
Ne mirent sur le trône un roi plus glorieux,
Également comblé de leurs faveurs secrètes,
Jamais père ne fut plus heureux que vous l'êtes[1].

Ici, dans l'une et dans l'autre pièce, éclate la douleur

(v. 326-334) ce dont la démocratie athénienne lui offrait le modèle, les allures diverses de l'ambition, dans la poursuite des honneurs et après qu'elle est satisfaite :

Ne vous souvient-il pas avec combien d'adresse
Vous vous êtes fait chef des troupes de la Grèce?
Ah! comme ce grand cœur se savoit abaisser!
Le front ne portoit pas l'image du penser;
Et votre modestie, alors incomparable,
Fut un adroit chemin vers ce rang honorable
Jamais pour s'élever on ne se mit si bas;
Vous offriez à l'un, à l'autre ouvriez les bras;
Serriez à l'un la main, jetiez les yeux sur l'autre;
Portiez votre intérêt beauconp moins que le nôtre;
De qui vous demandoit vous préveniez les pas;
Et lors votre maison à tout le monde ouverte,
Jusques aux basses-cours, n'étoit jamais déserte.
Mais quand cette affectée et fausse humilité
Vous eut de notre chef acquis la qualité,
Un soudain changement de mœurs et de visage
Fut de cet artifice un trop clair témoignage :
Vous devintes plus grave, et, comme auparavant,
Ne nous parûtes plus cet ami si fervent;
Vous fermâtes au peuple et l'oreille et la porte,
Vous marchâtes suivi d'une nombreuse escorte,
Et jamais on ne vit avec telle splendeur
Du rang que vous tenez soutenir la grandeur.

1. Acte I, sc. 4.

d'Agamemnon, mais toujours avec moins de retenue chez Euripide, plus de contrainte chez Racine. La majesté royale fait, dans la tragédie française (qu'on me pardonne de renouveler ce rapprochement[1]), l'office du voile de Timanthe.

Juste ciel ! c'est ainsi qu'assurant ta vengeance,
Tu romps tous les ressorts de ma vaine prudence !
Encor si je pouvais, libre dans mon malheur,
Par des larmes au moins soulager ma douleur !
Triste destin des rois ! esclaves que nous sommes
Et des rigueurs du sort, et des discours des hommes !
Nous nous voyons sans cesse assiégés de témoins,
Et les plus malheureux osent pleurer le moins.

Ainsi parle, noble dans sa douleur, notre Agamemnon[2]. Voici comme parlait, plus hors de lui, l'Agamemnon d'Euripide :

« C'est bien : entre; le reste, la fortune en prendra soin. Hélas ! malheureux ! que dire ? par où commencer[3] ? En quels liens étroits suis-je tombé ! Comme le sort s'est joué de toutes mes ruses ! Ah ! l'obscurité a ses avantages. Le vulgaire peut pleurer, peut se plaindre. Il en est autrement dans un rang élevé. Le peuple[4] règle notre vie, nous lui obéissons, nous sommes ses esclaves. Je n'ose répandre des larmes, et je rougis, malheureux ! de n'en point répandre, tombé dans une telle infortune[5].... »

Il y a quelque intérêt à mesurer l'intervalle qui sépare Euripide et Racine, par ces versions sèches et froides d'Ennius et de Rotrou.

Plebes in hoc regi antistat loco : licet
Lacrumare plebei, regi honeste non licet.
(D. Hieron., *Epitaph. Nepot.*)

1. Voyez t. II p. 273. Cf. t. I, p. 148.
2. Acte I, sc. 4.
3. D'après la correction généralement adoptée, πόθεν au lieu de σέθεν.
4. Τὸν δῆμον, disent en effet les manuscrits; mais on y a substitué d'après Plutarque, *Vit. Nic.* c. V. : Τὸν ὄγκον, ce qui donne ce sens : « L'arbitre de notre vie c'est l'orgueil. »
5. V. 430 sqq.

C'est un doux privilége à la basse fortune
Que de pouvoir pleurer quand le sort importune,
Et c'est un triste effet de ma condition
Qu'interdire la plainte à mon affliction.

La fin de la scène grecque est marquée par un changement bien inattendu. Ménélas s'est ému aux larmes de son frère ; il le plaint, et rougit de lui-même[1] ; il mettra désormais à défendre les jours de sa nièce autant d'ardeur que tout à l'heure à les poursuivre. Ces sentiments généreux ne sont pas, comme l'a supposé Rotrou dans son imitation, une pure feinte d'un homme qui, assuré de ce qu'il désire, croit pouvoir, sans inconvénient, laisser paraître de la pitié et du désintéressement; mais ils viennent trop tard, Agamemnon n'en peut profiter. Le sort d'Iphigénie n'est plus entre ses mains; les Grecs, instruits par Calchas et par Ulysse, viendraient la lui demander jusque dans Argos; en la défendant, il compromettrait, sans la sauver, sa propre vie et la sûreté de ses États. La seule grâce qu'il implore, c'est qu'on l'aide à tromper une mère, à lui dérober quelque temps le coup terrible qui la menace.

On a rapproché[2] ce retour de Ménélas, si imprévu et si naturel, d'une scène fameuse dans le théâtre anglais, de celle où Cassius, qui s'est violemment emporté contre Brutus, se sent tout à coup saisi de pitié et de tendresse pour son ancien ami, en apprenant de lui la mort de Porcia[3]. Shakspeare offre un second exemple non moins frappant de ces subites révolutions du cœur, qui étaient, je ne puis trop le répéter, les coups de théâtre des Grecs :

1. Parmi les raisons qu'il s'oppose à lui-même, on remarque (v. 475 sqq.) une sorte de reproduction de l'étrange parallèle entre l'amour fraternel et d'autres affections domestiques, auquel nous nous sommes précédemment arrêtés (voyez t. II, p. 275) dans l'*Antigone :* « .... Est-ce mon hymen que je regrette? J'en puis former un autre aussi glorieux. Mais quand j'aurai, malheureux! causé la perte d'un frère, Hélène reconquise ne me dédommagera pas, ce sera échanger le bien contre le mal.... »

2. Letourneur, notes de sa traduction de Shakspeare.

3. *Jules César*, acte II, sc. 3.

au dénoûment de Roméo et Juliette, les pères des deux amants, ces mortels ennemis, se rencontrent et se réconcilient sur le corps de leurs enfants, que leur haine a perdus. Capulet s'écrie même comme Ménélas[1], absolument dans les mêmes termes:

« Donne-moi la main, Montaigu ; donne-moi la main, mon frère. »

Les chœurs de l'*Iphigénie en Aulide* ont un mérite rare chez Euripide et même chez Sophocle, celui de convenir au sujet. Des stances sur le crime de Pâris, si funeste à la famille d'Agamemnon, se lient d'une manière heureuse à la scène que je viens d'analyser[2].

Au milieu de ces chants, arrive sur un char Clytemnestre, ayant Iphigénie à son côté et dans ses bras le jeune Oreste. La peinture complaisamment prolongée de sa félicité et de sa joie maternelles forme un douloureux contraste avec la situation. Le poëte ne craint pas de nous montrer la femme d'Agamemnon, la reine de Mycènes, dans toute la simplicité des mœurs antiques. Les soins qu'elle se donne pour faire arrêter le char et retenir les chevaux, pour faire descendre sa fille, pour éveiller son jeune enfant que le mouvement du voyage a endormi, tous ces détails de la vie ordinaire que dédaignerait, comme trop bourgeois, notre Melpomène, n'ont point effarouché la muse familière d'Euripide. Un critique cé-

1. V. 461.

2. Le commencement de ce chœur cité par Athénée, *Deipn.* XIII, est faussement attribué par lui au poëte Chérémon (voyez sur Chérémon notre t. I, p. 99), ce qui a conduit un critique à faire de ce poëte l'auteur de l'*Iphigénie en Aulide*. Nous trouvons encore ici Ovide sur la trace d'Euripide. C'est au vers 537 sqq. qu'il semble avoir emprunté cette double flèche dont il arme l'Amour, *Métam.*, 468 sqq. :

> Eque sagittifera promsit duo tela pharetra
> Diversorum operum ; fugat hoc, facit illud amorem, etc.

C'est d'Euripide que sont venus, en passant par Ovide, les vers charmants placés par Voltaire, moins convenablement, je crois, dans sa *Nanine* (acte I, sc. 1) :

> Je vous l'ai dit, l'amour a deux carquois, etc.

lèbre de notre temps[1], que je citerai plus longuement tout à l'heure, l'a ingénieusement remarqué; il y a loin de là à cet ordre solennel de l'Agamemnon français:

. . . . Gardes, suivez la reine[2].

La pièce d'Euripide n'a point d'Ériphile, point de ces mouvements d'amour et de jalousie exprimés dans la pièce de Racine avec une éloquence si passionnée, mais qui altèrent quelque peu la simplicité, l'unité du sujet. Ici tout est donné, sans mélange, aux sentiments qui en sortent, à ceux de la piété filiale et de l'amour paternel.

Agamemnon vient recevoir Iphigénie, et sa vue, ses discours, sa naïve tendresse, sa joie enfantine, le charment et le déchirent. Racine a fait de cette scène une imitation véritablement admirable par la rapidité, la précision, l'effet des reparties. Mais, le dirai-je, et pourquoi le dissimuler, la dignité y gêne parfois la nature. Ce n'est plus tout à fait ce père qui s'oublie dans les bras et au milieu des caresses de sa fille, qui sourit et verse des larmes, qui s'écrie et s'arrête; ce n'est plus cet abandon, ce trouble, ces mouvements confus, toutes ces *faiblesses du sang:* c'est une douleur plus contenue, plus majestueuse, plus digne d'un roi peut-être, mais moins convenable à un père. L'Agamemnon d'Euripide ne mérite pas qu'on lui dise, comme à l'Agamemnon de Racine:

N'osez-vous, sans rougir, être père un moment[3]?

Sans doute, il y a un art profond à finir la scène par ces mots dont le sens caché est si cruel pour celui qui les prononce et pour le spectateur qui les comprend:

IPHIGÉNIE.

Verra-t-on à l'autel votre heureuse famille?

1. M. Villemain, *Études de littérature ancienne et étrangère; Essai sur Shakspeare.*
2. Acte IV, sc. 10.
3. Acte II, sc. 2.



AGAMEMNON.

Hélas !

IPHIGÉNIE.

Vous vous taisez?

AGAMEMNON.

Vous y serez, ma fille.

Adieu [1].

Mais quel pathétique entraînant dans cet éclat subit de l'Agamemnon grec qui ne se contient plus, et à qui son secret est près d'échapper :

« Heureuse ignorance, que je te porte envie! Rentre, ma fille; retourne vers tes compagnes. Donne-moi ta main ; donne-moi un baiser bien doux et bien amer. Que de temps tu seras séparée d'un père ! Quoi! ce sein ; quoi! ces joues, ces cheveux blonds!... O ville des Phrygiens! ô Hélène! combien vous nous êtes funestes! Cessons ces discours : je pleure en t'embrassant ; va-t'en, ma fille [2]. »

Resté seul avec Clytemnestre, Agamemnon s'excuse de son involontaire attendrissement sur cet hymen qui va le priver de sa fille :

« Cette séparation est heureuse, sans doute ; mais, cependant, un père se sent le cœur déchiré, quand il lui faut voir passer dans une maison étrangère l'enfant qui a coûté tant de soins [3] ! »

La scène se refroidit ensuite par un long détail de la généalogie d'Achille. Il est naturel que Clytemnestre, bien qu'elle doive en savoir quelque chose, s'en informe cependant ; il ne l'est pas moins qu'Agamemnon l'en instruise ; ajoutons que l'obligation où il est de répondre à des questions qui l'assassinent a quelque chose de dramatique. Cela cependant ne suffit peut-être pas pour que le spectateur s'intéresse à une si longue explication. Les Grecs sacrifiaient même l'intérêt à la vraisemblance. Euripide veut qu'Agamemnon arrive par quelques détours à ce conseil, puis à cet ordre, de partir pour Argos,

1. Acte II, sc. 2. — 2. V. 667-675. — 3. V. 678-680.

que Clytemnestre doit trouver si bizarre et si cruel. La Harpe, qui loue avec raison la manière dont Racine s'est tiré de ce pas difficile, se récrie sur l'étrange et absurde apparence que, chez Euripide, se donne aux yeux de sa femme Agamemnon, en la renvoyant ainsi après l'avoir mandée. Il n'oublie qu'une chose, c'est qu'Agamemnon ne l'a point mandée, qu'elle est venue contre son désir, et que quelques vers plus haut, à l'annonce de son arrivée, il en a exprimé son mécontentement et son chagrin. C'est avec cette attention que La Harpe lisait les anciens pour lesquels il se montrait si sévère.

La Clytemnestre française se soumet à l'ordre de son époux; le bonheur de sa fille la console, dit-elle[1]. Il n'en est pas de même de la Clytemnestre grecque : elle se révolte hautement contre ce qui lui semble une fantaisie cruelle :

« Non, par la déesse d'Argos, je n'obéirai pas. Les choses du dehors, gouverne-les à ta volonté. Mais celles de la maison, mais ce qui regarde l'hymen de mes filles, c'est à moi de m'en occuper[2]. »

Plus tard[3] elle menacera Agamemnon, s'il ose répandre son sang, de sanglantes représailles[4]. On voit qu'Euripide n'a pas voulu seulement peindre la mère d'Iphigénie, mais encore Clytemnestre. Il n'a pas craint d'affaiblir l'intérêt touchant qu'elle inspire par cette perspective lointaine ouverte sur ses crimes à venir. La Harpe, qui le condamne, parce qu'il s'agit d'Euripide et d'un Grec, a loué, je crois, ce vers, qui lui est emprunté

1. Acte III. sc. 2. — 2. V. 729 sqq. — 3. V. 1169 sqq.; 1436 sq.

4. C'est le sens détourné que donnent au premier des deux passages auxquels renvoie la note précédente, un grand nombre de traductions, entre autres, parmi les plus récentes qui aient paru en notre langue, celles de M. H. Pottier en 1836, de M. Artaud en 1842. Nous devons dire que cette interprétation, adoptée depuis par M. Stiévenart dans les notes de son édition de l'*Iphigénie en Aulide*, a contre elle l'autorité de God. Hermann, et plus récemment de M. Th. Fix (voyez sa traduction latine d'Euripide, dans la bibliothèque grecque de F. Didot).

par Racine, et qui mériterait la même critique ou le même éloge ;

> Ne reprochez jamais mon trépas à mon père[1].

Aurait-il blâmé cet autre vers d'Iphigénie disant d'Oreste :

> Puisse-t-il être un jour moins funeste à sa mère[2] !

et dans Athalie, ce sinistre souhait :

> Enfants, ainsi toujours puissiez-vous être unis[3] !

On ne tarirait pas sur ces exemples.

Il est peu raisonnable de se plaindre, comme on l'a fait, qu'un des principaux personnages de la pièce, qu'Achille n'arrive qu'au quatrième acte. Les pièces grecques n'avaient pas d'actes, et cette continuité de la représentation était une des raisons qui permettaient de montrer au début des acteurs qui ne devaient point reparaître, comme nous avons vu Ménélas, ou d'en introduire presque au dénoûment dont il n'avait pas encore été question, comme nous voyons Achille.

L'Achille d'Euripide ne ressemble en rien à l'Achille de Racine. Il en diffère par sa situation et plus encore par son caractère. Il ne doit point épouser Iphigénie, il ne l'aime pas, il ne l'a même jamais vue ; en outre, ses discours n'offrent point cet emportement amoureux, cette fougue de jeunesse, cette audace présomptueuse, ce mépris des obstacles et du danger, ce dédain des hommes et presque des dieux, tous ces traits brillants qui séduisent la multitude, plaisent aux acteurs dont ils font valoir les qualités et quelquefois les défauts. Son rôle n'a point cette couleur que nous sommes convenus d'appeler chevaleresque, nom qui avertit assez que le modèle en est plus moderne qu'antique.

Qu'on juge du contraste. Il n'est pas besoin de dire ce

1. Acte V, sc. 3. — 2. Acte V, sc. 3. — 3. Acte IV, sc. 4.

qu'est l'Achille français, tout le monde le sait de reste. L'Achille grec, lorsqu'on veut lui présenter Iphigénie, refuse de la voir ; il croirait lui vendre trop chèrement son secours, s'il la forçait de manquer aux bienséances de son sexe; touché du noble dévouement de cette jeune fille, il avoue qu'il l'eût souhaitée pour épouse, mais il ajoute qu'il l'eût pourtant sacrifiée, s'il l'eût fallu, au salut de la Grèce, et s'il est irrité contre Agamemnon, c'est uniquement à cause de l'abus qu'on a fait de son nom. Nous voilà, certes, bien loin de nos idées de galanterie.

Ce n'est pas tout : Achille se dévoue par générosité à la défense d'Iphigénie; mais, avant d'employer la force, il conseille de recourir à la prière. Malgré son courroux contre Agamemnon, dont la ruse l'a personnellement offensé, il ne serait pas fâché que la démarche qu'il propose pût amener entre eux un rapprochement; il promet de combattre, mais non de vaincre; abandonné de ses propres soldats, réduit à quelques amis, il s'obstine dans son courageux dessein; mais lorsque Iphigénie s'est résignée, il la suit à l'autel, résigné lui-même, et prend part religieusement aux cérémonies du sacrifice. Voilà quel est l'Achille grec : cette prudence, cette modération, ce courage modeste et paisible, ce scrupule superstitieux ne sont-ils pas précisément le contre-pied de ce que nous applaudissons sur notre scène ?

La Harpe n'en peut revenir. Il s'étonne surtout qu'Euripide, qui était sur la voie, n'ait pas fait Achille amoureux. C'est bien le cas de dire, comme dans la tragédie :

Ce grand étonnement me surprend à mon tour.

Comment lui eût-il prêté un sentiment que n'admettait pas la condition des femmes dans l'antiquité, à plus forte raison dans les temps barbares, et qui n'a pu se produire, tel du moins que nous le concevons, qu'avec les mœurs modernes ?

Achille, transporté parmi nous, a dû perdre de sa ru-

desse, de sa froideur, prendre quelque chose de notre politesse, de notre exaltation passionnée : l'état de la société, les habitudes de la littérature conspiraient également à façonner ce sauvage. Racine n'a pas eu l'honneur du changement, il était fait avant lui : dans l'Iphigénie de Rotrou on avait déjà vu un Achille amoureux. A cette donnée romanesque, Racine ajouta l'élégance du langage et l'éloquence de la passion. Quelque temps après, Leclerc et Coras, dans cette triste Iphigénie pour laquelle, dit l'épigramme, ils se disputèrent deux fois, et qui ressemblait trop à celle de Rotrou pour qu'ils y eussent droit l'un ou l'autre, ramenèrent le rôle où l'avait laissé Rotrou, et même un peu plus près des héros de Scudéri.

La Harpe dit que notre Achille est tracé sur le modèle proposé par Horace[1]; cela est vrai en partie. Il prétend en outre qu'il ressemble beaucoup plus que l'Achille d'Euripide à celui d'Homère; c'est ce qu'on ne saurait accorder. Je ne puis voir entre le héros de l'*Iphigénie* et celui de l'Iliade d'autre différence que celle de l'âge : c'est dans la tragédie un Achille presque adolescent, avec des formes modestes et timides, une réserve pudique, mais qui se montre déjà capable de force, de résolution, de dévouement, ami de la gloire et supérieur à la crainte; il promet tout ce que tiendra dans le poëme le jeune homme et l'homme fait. Ainsi la statuaire antique variait par les nuances de l'âge le type consacré des dieux, et, sans en altérer le caractère, montrait, par exemple, la figure d'Apollon avec les grâces de l'adolescence, avec la vigueur, l'éclat de la jeunesse, avec la gravité de l'âge mûr.

Ce que je viens de dire du rôle d'Achille dans la tragédie d'Euripide, me permet de passer rapidement sur les scènes qu'il remplit, et qui, à part les différences que j'ai indiquées, ressemblent fort aux scènes correspondantes de la pièce française.

1 *Ad ison.* 120 sqq.

Achille vient demander compte à Agamemnon de l'inaction de l'armée, dont s'ennuient ses soldats, et dont lui-même se fatigue[1]; il rencontre, sur le seuil de la maison, Clytemnestre, qui croit saluer en lui un gendre. Achille, avec un étonnement justifié par les mœurs de ces temps, mais que le poëte a peut-être trop marqué, se refuse à une prévenance qui lui semble inconvenante, et qu'il ne peut comprendre. Tous deux s'expliquent et reconnaissent bientôt, avec indignation, que, pour des causes qu'ils ignorent, on a abusé du nom de l'un et de la crédulité de l'autre. Alors paraît le vieil esclave, confident du secret de son maître, et qui vient le trahir. Sa révélation inattendue forme un coup de théâtre à l'effet duquel Racine, avec le génie de notre art dramatique, a encore ajouté, en amenant sur la scène tous ceux qu'intéresse cette étrange nouvelle, et en faisant sortir de leur bouche toutes ces exclamations de surprise, d'horreur, ou d'une joie cruelle :

ARCAS.

Il l'attend à l'autel pour la sacrifier.

1. V. 791 sqq. Ce passage a donné à Ennius l'idée d'introduire dans son imitation, fort libre, on l'a déjà vu, de l'*Iphigénie en Aulide*, à la place des jeunes filles de Chalcis dont Euripide avait composé le chœur de sa tragédie, une troupe de soldats, fatigués de l'attente du départ et se plaignant de leur désœuvrement. Voici comme les faisait parler le vieux poëte de Rome dans des vers cités et commentés par Aulu-Gelle (XIX, 10), et qui offrent un exemple bien frappant de cet agrément grossier de l'allitération par lequel Ennius et en général les écrivains de cet âge remplaçaient tout ce qui manquait encore à la poésie latine :

Otio qui nescit uti, plus negotii
Habet, quam quum est negotium in negotio.
Nam cui, quod agat, institutum est, nullo negotio
Illud agit; studet ibi; mentem atque animum delectat suum.
Otioso in otio animus nescit quid velit.
Hoc idem est : neque domi nunc nos, nec militiæ sumus;
Imus huc, hinc illuc; quum illuc ventum est, ire illinc lubet;
Incerte errat animus; præterpropter vitam vivitur.

« Qui ne sait occuper son loisir a plus à faire que s'il était occupé. Quand on a quelque occupation, on s'y livre, on s'y applique, on en charme son esprit. Mais dans un loisir désoccupé on ne sait ce qu'on veut. Ainsi de nous : nous ne sommes maintenant ni en paix ni en guerre; nous allons, nous venons, et recommençons sans cesse : notre esprit est inquiet, errant; c'est être à côté, en dehors de la vie. »

ACHILLE.

Lui !

CLYTEMNESTRE.

Sa fille !

IPHIGÉNIE.

Mon père !

ÉRIPHILE.

O ciel ! quelle nouvelle [1] !

Comme chez Racine, chez Euripide Clytemnestre tombe aux pieds d'Achille, et, dans un discours pathétique, réclame son appui pour celle qui a porté, quoique à tort, le nom de son épouse. Achille, par pitié pour Iphigénie, par indignation contre son père [2], s'engage à la protéger ; mais il veut qu'avant tout on essaye de fléchir Agamemnon. Après quelques chants [3] où le chœur, occupé tout ensemble d'Achille et d'Iphigénie, mêle au souvenir des

1. Acte III, sc. 5.

2. A quelques vers (945 sqq.), dans lesquels Achille s'exprime sur l'art des devins avec une légèreté sceptique qui est moins du héros homérique que d'Euripide lui-même, il faut peut-être rapporter, comme imitation d'Ennius, ces autres vers cités par Cicéron (*de Republ.*, 1, 18; *de Divin.*, II, 13) :

> Astrologorum signa in cœlo quærit; observat Jovis
> Quum Capra, aut Nepa. aut exoritur nomen aliquod belluarum.
> Quod est ante pedes nemo spectat, cœli scrutatur plagas.

Comme Cicéron dit que ces vers étaient placés dans la bouche d'Achille, et qu'il les fait citer précisément par un contemporain d'Ennius, qu'Ennius a loué dans ses *Annales*, Ælius Sextus, il est naturel de penser qu'ils sont de ce poëte et de son *Iphigénie en Aulide*.

Achille n'est pas le seul qui, dans l'*Iphigénie en Aulide*, estime peu les devins; Agamemnon, v. 510 sq., en parle, et il en a bien quelque droit, plus mal encore. M. Th. Fix (Euripid. F. Didot, *Chronologia fabularum*, p. VII; cf. p. XII) s'est autorisé particulièrement de ces passages pour établir que l'*Iphigénie en Aulide*, comme aussi l'*Iphigénie en Tauride* et d'autres pièces où se rencontrent de semblables traits, ont été composées après le désastre de Sicile, lorsque, au rapport de Thucydide (VIII, 1; cf. II, 21), les Athéniens s'irritaient contre les devins dont les flatteuses prédictions les avaient abusés.

3. M. Stiévenart en a donné une traduction nouvelle dans les notes de son édition de l'*Iphigénie*, p. 103.

noces de Thétis[1] l'image de cet hymen funeste qui va s'accomplir par un sacrifice sanglant, nous sommes transportés à l'une des scènes les plus frappantes de l'ouvrage, celle où Agamemnon est mis aux prises avec la colère de son épouse et les larmes de sa fille.

Dans cette situation, si vivement attendue, si habilement amenée, les deux poëtes, toujours avec l'esprit différent de leur temps et de leur théâtre, ont fait assaut de génie. La Harpe a très-bien montré, dans un parallèle qu'il ne faut point refaire, comment la disposition imaginée par Euripide, déjà très-vraisemblable et très-naturelle, était devenue, chez Racine, plus vive et plus théâtrale; comment le poëte français avait su prêter à son Agamemnon un langage plus consolant et plus tendre, et à sa Clytemnestre un emportement plus pathétique et plus entraînant. Racine conserve-t-il la même supériorité dans la plainte d'Iphigénie ? Je vais, pour qu'on en puisse juger, mettre en regard les deux morceaux. On y verra bien fortement marquée cette diversité du génie antique et du génie moderne que je me suis jusqu'à présent efforcé de montrer. Je ne m'excuserai pas de citer les vers tant cités de Racine: c'est le privilége des beaux vers de paraître toujours nouveaux. Je ne m'accuserai point non plus de nuire par une faible version à la gloire d'Euripide. J'ai l'heureuse fortune de pouvoir emprunter aux cours de M. Villemain[2] un morceau de traduction qui offre le mé-

1. V. 1026 sqq. Thétis les rappelle elle-même, d'une manière touchante, dans un passage d'une tragédie perdue d'Eschyle que nous avons cité précédemment, t. I, p. 261. Ces noces étaient un des thèmes favoris de la poésie grecque qui les avait célébrées sous des formes bien diverses (voyez Homère, *Iliad.* XXIV, 58 sqq.; Hesiod. fragm. XLVI; Pindar., *Pyth.* III, 155 sqq.; *Nem.* IV, 107 sqq., etc.), avant que Catulle en fît le sujet ou le cadre de sa petite épopée. *Carm.* LXIV.

2. A ses leçons inédites, et dont on doit tant désirer la publication, sur l'histoire de la littérature française du dix-septième siécle. Dans son *Tableau du dix-huitième siècle*, XLIII[e] leçon, M. Villemain a touché de nouveau, en passant, au parallèle des deux *Iphigénie*.

Ce parallèle a depuis (en 1843) occupé une place importante dans le *Cours de littérature dramatique* de M. Saint-Marc Girardin. La question traitée dans le chapitre II: Comment l'ancien théâtre exprimait

rite bien rare, et permis seulement aux grands écrivains, d'être à la fois littéral et élégant, de conserver, avec le libre mouvement de notre langue, les grâces étrangères de l'original. Que ne puis-je, aussi facilement, emprunter au traducteur la sagacité de son goût, l'ingénieuse délicatesse de ses commentaires!

Lorsque Agamemnon, dans notre tragédie, frappé du trouble de sa femme et de sa fille, s'écrie qu'on l'a trahi, Iphigénie s'avance et lui dit:

. . . . Mon père!
Cessez de vous troubler: vous n'êtes point trahi:
Quand vous commanderez, vous serez obéi.
Ma vie est votre bien; vous voulez le reprendre:
Vos ordres sans détours pouvaient se faire entendre.
D'un œil aussi content, d'un cœur aussi soumis,
Que j'acceptais l'époux que vous m'aviez promis,
Je saurai, s'il le faut, victime obéissante,
Tendre au fer de Calchas une tête innocente,
Et, respectant le coup par vous-même ordonné,
Vous rendre tout le sang que vous m'avez donné.
Si pourtant ce respect, si cette obéissance
Paraît digne à vos yeux d'une autre récompense;
Si d'une mère en pleurs vous plaignez les ennuis,
J'ose vous dire ici, qu'en l'état où je suis,
Peut-être assez d'honneurs environnaient ma vie,
Pour ne pas souhaiter qu'elle me fût ravie,
Ni qu'en me l'arrachant, un sévère destin
Si près de ma naissance en eût marqué la fin.
Fille d'Agamemnon, c'est moi qui la première,
Seigneur, vous appelai de ce doux nom de père;
C'est moi qui, si longtemps le plaisir de vos yeux,
Vous ai fait de ce nom remercier les dieux;
Et pour qui, tant de fois, prodiguant vos caresses,
Vous n'avez point du sang dédaigné les faiblesses.

les émotions qui tiennent à la douleur physique et à la crainte de la mort; comment les exprime le théâtre moderne, a conduit l'ingénieux critique à traduire à son tour la plainte d'Iphigénie et à la comparer au morceau correspondant de Racine. On me saura gré de renvoyer ici et aux réflexions sur le morceau d'Euripide par lesquelles M. Stiévenart termine son commentaire de l'*Iphigénie en Aulide*, et à ce qu'a écrit récemment, en 1856, M. A. Ditandy, sur ce même sujet, p. 107 et suiv. de son *Parallèle d'un épisode de l'ancienne poésie indienne avec des poëmes de l'antiquité classique*.

Hélas! avec plaisir je me faisais conter
Tous les noms des pays que vous allez dompter ;
Et déjà, d'Ilion présageant la conquête,
D'un triomphe si beau je préparais la fête.
Je ne m'attendais pas que, pour le commencer,
Mon sang fût le premier que vous dussiez verser.
Non que la peur du coup dont je suis menacée
Me fasse rappeler votre bonté passée.
Ne craignez rien : mon cœur, de votre honneur jaloux,
Ne fera point rougir un père tel que vous ;
Et si je n'avais eu que ma vie à défendre,
J'aurais su renfermer un souvenir si tendre.
Mais à mon triste sort, vous le savez, seigneur,
Une mère, un amant attachaient leur bonheur.
Un roi digne de vous a cru voir la journée
Qui devait éclairer notre illustre hyménée ;
Déjà sûr de mon cœur, à sa flamme promis,
Il s'estimait heureux : vous me l'aviez permis.
Il sait votre dessein : jugez de ses alarmes.
Ma mère est devant vous, et vous voyez ses larmes.
Pardonnez aux efforts que je viens de tenter
Pour prévenir les pleurs que je leur vais coûter[1].

Quand on lit, quand on entend ces vers d'un tour si touchant et si noble, d'une grâce et d'une harmonie si ravissantes, on ne peut comprendre en vérité comment il est possible de leur comparer quelque chose. Qu'on écoute cependant l'Iphigénie d'Euripide.

« O mon père, si j'avais la voix persuasive d'Orphée, pour me faire suivre des rochers en chantant, et adoucir qui je voudrais par mes paroles[2], ce serait là mon refuge : mais je n'ai d'autre science que mes larmes ; voilà tout ce que je peux ; comme une suppliante, je presse contre tes genoux ce corps que celle-ci a mis au monde pour toi. Ne me fais pas

1. Acte IV, sc. 4.
2. On a blâmé ce commencement comme sentant la harangue; mais il faut songer que dans la bouche d'un personnage grec, pour des auditeurs grecs eux-mêmes, cette allusion à la puissance des chants d'Orphée était plus naturelle qu'elle ne nous le semble. On la retrouve chez Euripide dans les discours passionnés que tient Admète à Alceste mourante : « Si j'avais, lui dit-il, la langue, la lyre d'Orphée, et que je pusse, fléchissant la fille de Cérès ou son époux, te ramener des enfers, j'y descendrais.... » (*Alcest.*, v. 370-373.) La même allusion se voit encore dans un passage, d'un tout autre caractère, du *Bellérophon*

mourir avant le temps : il est doux de regarder la lumière; ne me force pas de voir les abîmes souterrains[1]. La première, je t'ai nommé mon père[2], et tu m'appelas ta fille[3] ; la première penchée sur tes genoux, je t'ai donné de douces caresses et j'en ai reçu de toi. Tu me disais alors : « O ma fille, te verrai-je quelque jour dans la maison d'un puissant époux, heureuse et florissante, comme il est digne de moi ? » et moi je te disais, suspendue à ton cou, et pressant ta barbe que je touche encore : « Te recevrai-je vieillissant, ô mon père, dans la douce hospitalité de ma maison, pour te rendre les soins qui m'ont nourrie dans mon enfance ? » Je garde la mémoire de ces paroles ; mais tu les as oubliées, et tu veux me faire mourir. N'achève pas, au nom de Pélops et de ton père Atrée et de ma mère qui souffre en ce moment une douleur égale à celle de l'enfantement. Qu'y a-t-il entre moi et les noces d'Hélène et de Pâris ? d'où est-il venu pour ma perte ? Tourne les yeux vers moi : donne-moi un regard et un baiser, afin qu'en mourant j'emporte ce gage de toi, si tu n'es pas persuadé par mes paroles. Et toi, mon frère, tu es un faible défenseur pour tes amis ; viens cependant avec tes larmes supplier

(fragm. XVII, v. 10). C'était, à ce qu'il semble, une forme qu'affectionnait Euripide, et il y a lieu de douter qu'elle ait été transportée par l'imitation de l'*Alceste* dans l'*Iphigénie en Aulide*, comme le veut Bœckh (*Græc. trag. princip.*, XX).

1. Passage cité par Plutarque (*de Aud. poet.*, II) avec d'autres, sur les mensonges des poëtes au sujet de l'autre vie. Amyot l'a traduit ainsi :

> Ne me tuez avant que je sois meure,
> Me contraignant d'aller faire demeure
> Entre les morts, sous la terre pesante :
> La lumière est à voir trop plus plaisante.

2. Eschine, l'ancien tragédien, qui savait son théâtre, s'est souvenu de ce trait et l'a tourné contre Démosthène dans leur célèbre lutte. En empruntant au commentaire de M. Stiévenart cette observation, je citerai aussi le passage d'après sa traduction des discours d'Eschine et de Démosthène : « C'était le septième jour depuis la mort de sa fille; et, avant de l'avoir pleurée, avant de lui rendre les derniers devoirs, couronné de fleurs et vêtu d'une robe blanche, il offre des sacrifices (au sujet de la mort de Philippe)!... *Celle qui la première*, qui la seule, malheureux! *t'appela du nom de père*, tu venais de la perdre! » (*Æschin.*, *in Ctesiph.*, 29.)

3. Il est intéressant de retrouver, pour ainsi dire, les titres de cette belle tragédie dans les imitations de détail qu'elle avait, outre la pièce d'Ennius, fournies à la poésie latine. Aux passages d'Ovide cités plus haut on doit joindre le suivant de Lucrèce, *de Nat. rer.*, I, 94 :

> Nec miseræ prodesse in tali tempore quibat,
> Quod patrio princeps donarat nomine regem.

ton père de ne pas tuer ta sœur. Il y a dans les enfants même l'intelligence du malheur. Vois, mon père ; en se taisant, il te supplie. Épargne-moi : prends pitié de ma vie. Nous te conjurons tous deux, l'un faible enfant, l'autre déjà grande. Je n'ajouterai qu'un mot plus fort que tout : rien n'est plus doux pour les mortels que de voir le jour. Personne ne souhaite la nuit des enfers. Insensé qui veut mourir : une vie malheureuse est préférable à la plus belle mort[1]. »

Qui ne sent la différence des deux morceaux? C'est, chez Racine (et la métamorphose était encore faite avant lui ; elle semble bien autrement complète dans la pièce de Rotrou[2]), une princesse qui détourne d'elle-même sa douleur, et la reporte sur les objets de son affection ; qui, soigneuse de sa dignité, demande la vie sans paraître craindre la mort. C'est, chez Euripide, une jeune fille,

1. V. 1200-1341.
2. L'Iphigénie de Rotrou dit à sa confidente (acte IV, sc. 1) :

. . . . Épargnez ma constance ;
Considérant ma mort, regardez ma naissance,
Et combien il importe à ma condition
De ne commettre pas une lâche action.

Elle dit à son père, avec quelque souvenir d'Euripide et quelque pressentiment de Racine (acte IV, sc. 3) :

. . . .
S'il vous souvient pourtant que je suis la première
Qui vous ait appelé de ce doux nom de père,
Qui vous ait fait caresse, et qui, sur vos genoux,
Vous ait servi longtemps d'un passe-temps si doux,
Ne vous étonnez pas que cette mort m'étonne :
Je ne l'attendois pas du bras qui me la donne ;
Et je me plains bien moins, en mon mauvais destin,
D'un tel assassinat que d'un tel assassin.
La mort est un écueil fatal à tous les hommes ;
Nous y sommes sujets dès l'instant que nous sommes.
Oui, seigneur, la première et dernière des lois
Est la nécessité de mourir une fois :
Je mourrai sans regret. . . . .
. . . .
D'avoir recours aux pleurs, d'implorer votre grâce,
Un si vil procédé sent trop son âme basse ;
C'est une lâcheté que le sang me défend :
En cela connoissez que je suis votre enfant.
Plus vous me témoignez de n'être plus mon père,
Plus je m'efforcerai de prouver le contraire ;
Le sang qui sortira de ce sein innocent
Prouvera malgré vous sa source en se versant.

De ces derniers vers est venu chez Racine, si habile à profiter de ses

surprise tout à coup, au milieu de l'heureuse sécurité de son âge, par un terrible arrêt, qui repousse avec désespoir le glaive levé sur sa tête, qui caresse, qui supplie, qui cherche et poursuit la nature jusqu'au fond des entrailles d'un père, qui s'écrie douloureusement comme la captive de notre André Chénier :

O mort, tu peux attendre ; éloigne, éloigne-toi,
. . . .
Je ne veux point mourir encore.

Shakspeare, si éloigné et tout ensemble si voisin des Grecs, donna aussi à la voix d'un enfant cet accent pathétique, cette expression déchirante, lorsqu'il représenta le jeune Arthur désarmant son bourreau, lui faisant tomber des mains, par son innocence et par ses larmes, le fer prêt à brûler ses yeux[1].

Iphigénie, que son père a laissée sans espérance, s'entretient avec le chœur et sa mère, dans un intermède touchant, de sa mort prochaine. Arrive Achille suivi de quelques amis; ses soldats l'ont abandonné; l'armée s'est soulevée contre lui; il vient défendre Iphigénie, sinon la sauver. C'est alors que cette jeune fille, tout à l'heure si timide contre la mort, se résigne tout à coup à

devanciers, et à qui Rotrou, après Euripide, n'a pas été inutile, ce noble encouragement adressé par Agamemnon à sa fille :

Allez, et que les Grecs qui vous vont immoler
Reconnaissent mon sang en le voyant couler.

C'est ainsi que ce beau trait :

Du coup qui vous attend vous mourrez moins que moi.

Racine l'avait tiré de Rotrou encore, qui plus loin (acte V, sc. 2) avait fait dire à Agamemnon :

Va, j'attends plus que toi le coup de ton trépas.

On me pardonnera ces rapprochements épisodiques. Il y aurait matière à bien d'autres; mais comme ils intéressent plus l'histoire de notre théâtre que celle du théâtre grec, objet spécial de mon livre, content de les avoir indiqués, je les laisserai chercher à mes lecteurs.

1. *Le Roi Jean*, acte IV, sc. 1.

la subir lorsqu'elle la voit inévitable[1]; elle se relève de son involontaire abattement et veut marcher librement au-devant de la nécessité. Elle ne résistera pas plus longtemps à l'ordre des dieux, au vœu des Grecs; elle ne consentira pas à entraîner Achille dans sa ruine. Que d'utilité d'ailleurs, que de gloire suivra son sacrifice, qu'elle ennoblit en l'acceptant! Son âme s'exalte à cette pensée[2] :

« Je me donne à la Grèce, s'écrie-t-elle; immolez-moi, guerriers, et, couverts de mon sang, courez renverser Troie : ses ruines seront les monuments éternels de ma gloire; ce seront mes enfants, mon hymen, mon triomphe[3]. »

Aristote[4] et d'autres après lui[5] ont blâmé, comme une inconséquence de caractère, ce passage de la faiblesse à l'héroïsme. Malgré l'autorité d'un tel critique et de ceux qui l'ont suivi, je crois que ces mouvements d'une âme qui cède d'abord à la douleur et se roidit ensuite

1. Au vers 1357 ou 1481 se rapporte peut-être ce vers, le dernier que je citerai, d'après Festus (v. *Objacent*), de l'*Iphigénie* latine :

Acheruntem obibo, ubi mortis thesauri objacent.

2. Cicéron, dans la première *Tusculane*, c. XLVIII, XLIX, passant en revue les grands exemples de morts souffertes avec courage, avec bonheur, pour la patrie, remonte jusqu'à ceux que consacraient les fables des Grecs et leur tragédie; il rappelle le sacrifice des filles d'Érechtée à Athènes, de Ménécée à Thèbes, à Aulis enfin d'Iphigénie. « Iphigenia « Aulide duci se immolandam jubet, ut hostium sanguis eliciatur suo. » Les derniers mots, selon J. A. Hartung, *Euripid. restitut.* 1843, t. II, p. 533, O. Ribbeck, *trag, latin. reliq.*, 1852, p. 36, et autres, offrent un nouveau fragment à joindre à ceux de l'*Iphigénie* d'Ennius.

3. V. 1379-1381. Traduction de Geoffroy, auquel j'ai fait encore quelques emprunts de détail dans les citations précédentes. Rotrou (acte IV, sc. 6) s'est heureusement inspiré de ce passage :

Laissez donc accomplir les vœux de la déesse;
Je lui donne mon sang, je le donne à la Grèce....
Fille, à mille vaisseaux j'aurai tracé la voie,
J'aurai puni Pâris, j'aurai saccagé Troie,
Vengé l'honneur des Grecs, satisfait Ménélas,
Et, pour tous ces exploits, il ne faut qu'un trépas.

4. *Poet.*, XV.
5. L. Racine, W. Schlegel, etc.

contre elle, sont conformes à la nature, conformes à l'esprit du théâtre grec qui en avait fait le sujet et la leçon de la tragédie.

J'ai loué précédemment dans l'*Antigone*[1] de Sophocle non pas une peinture tout à fait contraire, mais du moins un développement tout à fait inverse. Antigone conçoit avec enthousiasme un dessein qui l'expose aux derniers dangers; surprise et conduite devant le tyran Créon, elle soutient en sa présence, avec une fermeté tranquille, la légitimité, la sainteté de son action; elle ne refuse point d'en subir les conséquences qu'elle a prévues; puis, quand elle n'est plus soutenue par le sentiment du devoir, la faiblesse humaine reparaît, et le poëte nous montre son héroïne qui pleure en allant à la mort. Cette marche est admirable; mais quoiqu'elle semble s'éloigner beaucoup de celle qu'Euripide a suivie, elle ne la contredit cependant pas. Le sacrifice d'Antigone est volontaire; une fois consommé et irrévocable, elle peut bien lui donner des larmes : Iphigénie n'a pas choisi son sort; seulement dans le désespoir de s'y soustraire, elle a le courage de l'aller chercher. Ainsi, par l'énergie de la volonté, la fille d'Agamemnon remonte au point d'où est descendue la sœur de Polynice, lorsque cette volonté, qu'a épuisée sa victoire même, s'est affaiblie. Chez toutes deux c'est l'héroïsme, mais c'est aussi l'humanité. Honneur à ces peintres de l'homme, qui, dans l'image de cet être *ondoyant et divers*, comme l'appelait Montaigne, ont su exprimer à la fois et la force et l'infirmité dont l'a mélangé la nature, et dont la rencontre et le combat sont la source éternelle du pathétique et du sublime!

Les dévouements étaient une chose sacrée chez les Grecs; c'eût été attenter à la religion que de s'y opposer, que de les troubler par des larmes. Ne soyons donc pas surpris qu'Achille respecte la volonté d'Iphigénie, et qu'il participe même aux apprêts de son sacrifice. Il a satisfait au devoir de la générosité, lorsqu'il lui a dit

1 Voyez notre tome II, p. 267 sqq.

qu'elle le trouverait à l'autel, prêt à la défendre, si la vue du couteau sacré ébranlait son courage et sa résolution. Remarquons en même temps, comme un trait de mœurs curieux, que le chœur s'empresse de témoigner sa pitié pour Iphigénie et pour Clytemnestre, tandis qu'il le peut encore sans sacrilége.

Les adieux de la mère et de la fille offrent un caractère touchant : c'est une douleur calme, recueillie, qui contraste avec les mouvements désordonnés, consacrés sur notre théâtre pour ces sortes de situations, et particulièrement avec les transports que Racine a dû prêter à sa Clytemnestre. Un tel affaissement semble plus naturel après les efforts impuissants du désespoir, et on y reconnaît l'empire de cette loi de beauté, qui, dans l'antiquité, sous la plume du poëte, comme sous le ciseau du sculpteur, réglait l'expression des affections les plus violentes. *La chute modeste* de Thisbé, de Polyxène qui, *en tombant, rangent leurs vêtements*, pourraient être l'emblème de cette pudeur de l'art chez les anciens.

Enfin Iphigénie a quitté la scène, en disant adieu à la douce lumière du jour, qu'elle ne doit plus revoir. Bientôt un récit, plus puissant sur l'imagination que le dénoûment en action par lequel Rotrou a terminé sa tragédie, que celui qui fut, en 1769, si ridiculement ajouté, par Saint-Foix, je crois[1], à la tragédie de Racine, un récit plein, malgré les fautes de détail qui le défigurent, de vérité et de poésie, de pathétique et d'élévation, nous la montre dans la prairie de Diane, non plus, comme l'avait peinte Eschyle[2], « portée avec effort sur l'autel, la tête pendante, ornée de bandelettes, sa bouche charmante fermée par un indigne frein, pour arrêter ses imprécations ; »

1. La première idée de cette addition appartenait à Luneau de Boisjermain, commentateur de Racine. Voltaire, qui la discute dans le *Dictionnaire philosophique*, article *Art dramatique*, en fait très-spirituellement ressortir l'absurdité. Il termine en disant : « On m'a mandé depuis peu qu'on avait essayé à Paris le spectacle que M. Luneau de Boisjermain avait proposé, et qu'il n'a point réussi. Il faut savoir qu'un récit écrit par Racine est supérieur à toutes les actions théâtrales. »

2. *Agam.*, v. 231.



non pas, comme la représenta Lucrèce[1], et comme nous la voyons sur le vase de Médicis, « muette de terreur, agenouillée, » accroupie devant la statue de la déesse; mais traversant avec fierté la foule des Grecs interdits d'admiration et de pitié, s'approchant respectueusement de son père qui se détourne et se voile la tête pour cacher ses larmes[2], et lui offrant la vie qu'il a demandée; écartant les mains profanes qui s'apprêtent à la saisir et se présentant seule et libre au couteau de Calchas[3].

Après l'annonce du prodige consacré par les traditions mythologiques de la Grèce et, à Aulis même, par des commémorations religieuses[4], auquel le poëte trou-

1. *De Nat. rer.*, I, 94 sq.

2. V. 1529. C'est ce vers, comme il a été dit, t. I, p. 148, qui a suggéré à Timanthe l'idée de couvrir d'un voile la figure d'Agamemnon, dans son pathétique tableau du sacrifice d'Iphigénie. Nous avons renvoyé aux passages anciens où le fait est rappelé et célébré. Il a donné lieu chez les modernes à des discussions que résume une note intéressante de M. Stiévenart, p. 143 de son édition de l'*Iphigénie en Aulide*.

3. On ne peut méconnaître ici, v. 1538 sqq., un emprunt fait au récit de la mort de Polyxène, dans l'*Hécube*, v. 544 sqq., soit par Euripide lui-même, soit par le continuateur, quel qu'il ait été, à quelque époque qu'il ait vécu, de sa tragédie restée incomplète. La ressemblance des deux passages n'aurait certes pas été une raison suffisante de retirer à Euripide, comme on l'a fait assez généralement, toute cette conclusion. Un poëte peut fort bien, il y en a beaucoup d'exemples, chez les anciens et chez les modernes, se dérober ainsi lui-même. Mais dans ce qui suit le vers 1539, et qui, pour le fond des choses, n'est point indigne du début, la forme est parfois si altérée par des expressions contestables, par des fautes de mesure, qu'on s'est refusé à y retrouver la main d'Euripide. A ce motif s'en joignait un autre tiré des vers conservés par Élien (voyez plus haut, p. 8 sq.). Ceux qui les replaçaient, non pas dans un prologue mais dans un épilogue, y trouvaient l'indice d'une manière de terminer la pièce bien différente du dénoûment avec lequel elle nous est parvenue. De là, pour les critiques qui ne se sont pas bornés discrètement à regarder le texte comme altéré et interpolé en certains endroits, la persuasion que le tout a été ajouté après coup, par une main étrangère à l'œuvre d'Euripide. Voyez sur cette question, dans les éditions déjà plus d'une fois citées, particulièrement les notes de Boissonade, de MM. Th. Fix et Ph. Lebas, de M. Stiévenart.

4. On peut le conclure de ce que raconte Plutarque dans la *Vie d'Agésilas* (c. VI, Cf. *Vit. Pelopid*, c. XXII; Xenoph., *Hist. græc.*, III, IV, 4). Prêt à partir pour son expédition d'Asie, ce prince se rendit à

vait ses spectateurs tout préparés, qu'il n'était nullement nécessaire, qu'il eût été dangereux d'altérer en quoi que ce fût ; après cette annonce, qui mêlait quelque joie à l'affliction de Clytemnestre[1], la pièce se terminait brusquement avec les rapides adieux d'Agamemnon empressé d'entrer dans la route de Troie, ouverte devant lui.

Ainsi, dans cette tragédie, où un art souvent nouveau avait d'abord excité, par le développement des caractères, par l'enchaînement et le contraste des situations, une curiosité inquiète et douloureuse, les âmes étaient insensiblement enlevées à ces émotions pénibles et se reposaient avec quelque charme sur le tableau d'un héroïsme supérieur à l'infortune, sur les augustes apprêts d'une pompe sacrée, sur la joie d'un heureux départ, sur l'espérance d'une victoire. On y retrouvait quelque chose de cette douce mélancolie, de cette religieuse tristesse des compositions de Sophocle, telles qu'on les devait bientôt admirer encore dans son *Œdipe à Colone*. Si je voulais caractériser la confuse et indéfinissable impression que laissent après eux ces deux ouvrages, je les comparerais, par une image empruntée de l'antiquité, à ces cérémonies terribles et riantes du culte païen, où la mélodie des chants, le parfum des fleurs, la vapeur de l'encens dérobaient aux sens l'horreur du sacrifice, le couteau des prêtres et le sang de la victime.

Aulis, et là, d'après un songe, réel ou supposé, dans lequel il lui avait été ordonné d'offrir à Diane le même sacrifice qu'autrefois Agamemnon, il fit immoler sur l'autel de la déesse une biche, mais par son propre devin, et non par le prêtre béotien auquel il appartenait de présider, selon l'usage, à cette cérémonie : conduite qui irrita vivement les béotarques contre le roi de Sparte.

1. Un peu tard, comme le remarque judicieusement M. Stiévenart : « Ce n'est qu'au 44ᵉ vers de ce récit que Clytemnestre apprendra que sa fille a disparu sans être immolée. Pendant tout ce temps, le messager tient la malheureuse mère sous le couteau de Calchas. Dans la tragédie française, au contraire, Ulysse, dès qu'il ouvre la 6ᵉ scène du Vᵉ acte, s'écrie :

Non, votre fille vit, et les dieux sont contents.
Rassurez-vous, le ciel a voulu vous la rendre.

CHAPITRE DEUXIÈME.

Hippolyte.

Occupé de rechercher d'abord, parmi les ouvrages d'Euripide, ceux qui nous montrent en lui le successeur de Sophocle et le précurseur de Racine, ceux qui nous permettent de saisir l'art de la tragédie dans son passage de la forme grecque à la forme française, il me paraît convenable de faire succéder ici, à l'*Iphigénie en Aulide*, l'*Hippolyte*, où se rencontre également ce double point de vue.

Ces deux pièces ont offert à l'imitation des modernes une complication d'intrigue, un développement de passion, qu'ils ont sans doute beaucoup surpassés, mais qui n'en furent pas moins, sur la scène grecque, un progrès sensible, une frappante nouveauté. En même temps, elles sont l'une et l'autre parfaitement conformes à l'esprit de la tragédie antique, telle que l'avait faite le génie d'Eschyle et de Sophocle. C'est, avec moins de force et d'élévation, mais avec un ton plus doux et plus touchant, la même simplicité d'effets, la même vérité de sentiments, la même naïveté de mœurs et de langage. On y retrouve surtout, dans une proportion pareille, le concours de ces deux ressorts qui faisaient alors mouvoir le drame : les passions humaines, qui l'animaient par le contraste des caractères, par l'intérêt des situations, par les émotions de la terreur et de la pitié ; la fatalité, qui ajoutait à cette variété et à ce mouvement l'unité, la grandeur, quelque chose de religieux et de divin.

Ainsi, dans l'*Iphigénie en Aulide*, le combat où s'engagent l'ambition, le fanatisme, la nature, un froid et

cruel égoïsme, une héroïque générosité, ne fait qu'amener la victime, si longtemps disputée, jusque sur l'autel où l'attend la clémence des dieux. Ainsi dans l'*Hippolyte*, une fureur adultère et incestueuse, une pudeur virginale et une inviolable foi, une erreur involontaire, une irrésistible colère, ne sont que les instruments mortels qui travaillent de concert à la vengeance d'une divinité.

Ce mystère de la tragédie d'*Hippolyte* nous est expliqué dans le prologue qui la précède, espèce d'argument, dont Euripide n'a pas voulu laisser le soin à ses commentateurs.

Vénus paraît, et, après un éloge de son invincible puissance et de son universel empire, assez semblable à la fameuse invocation du poëme de Lucrèce, elle annonce qu'elle veut punir Hippolyte, qui la méprise et préfère à son culte celui de Diane. Elle a, dans ce dessein, mis au cœur de Phèdre une passion criminelle pour le jeune prince, son beau-fils : ce funeste amour, longtemps renfermé, va bientôt éclater, et par un enchaînement de circonstances fatales qu'elle fera naître, amènera la perte de son ennemi. Sans doute l'innocente Phèdre sera enveloppée dans sa vengeance : mais que lui importe, pourvu qu'elle se venge ?

On a blâmé, non sans raison, l'odieux aspect donné ici à la divinité. La mythologie grecque avait, il est vrai, exprimé sous une forme sensible ce penchant superstitieux qui nous fait attribuer à je ne sais quelles puissances ennemies les caprices injustes du hasard. Les poëtes, qui s'étaient inspirés de ses fictions, avaient prêté au destin et à ses ministres des passions haineuses et cruelles. Mais dans ces peintures, si fausses quand on les rapproche des pures notions de la divinité, si vraies quand on les rapporte au sort de l'homme ici-bas et aux idées qu'il s'en forme dans les âges d'ignorance et de barbarie, dans ces peintures où l'erreur elle-même est une ressemblance historique, on avait presque toujours répandu à dessein une mystérieuse obscurité. L'homme y paraissait placé

sous l'empire de lois irrévocables, contre lesquelles réclamait sourdement le sentiment moral, mais dont une crainte religieuse interdisait l'examen. Telle était l'impression des terribles et sombres drames de *Prométhée* et d'*Œdipe*. Quelque chose d'inexplicable, comme l'énigme de notre destinée mortelle, y commandait à la fois l'horreur et le respect. Il n'en est plus de même pour ce prologue d'Euripide, où le voile est tout à fait soulevé et découvre à la curiosité du spectateur, dans cette déesse qui déclare avec tant de franchise et de froideur le plan d'une atroce vengeance, une image trop évidemment mensongère de la divinité. Serait-il téméraire de prétendre qu'Euripide, qui, tout en usant, comme poëte, des croyances de sa patrie et de son temps, ne s'interdisait pas de témoigner qu'elles répugnaient à sa raison, a voulu, lorsqu'il les a ainsi présentées aux regards dans toute leur nudité, protester indirectement contre elles?

Une telle préface peut être très-philosophique, mais elle est certainement très-peu conforme au génie du drame. Si Euripide se l'est permise pour quelques spectateurs de choix, peu dupes, ainsi que lui, des illusions du théâtre, et qui pouvaient à volonté les quitter et les reprendre, il a dû, pour le public, qui n'est jamais si flexible, s'attacher à détruire l'effet de sa sceptique préparation. C'est ce qu'il a fait, avec un art qui rappelle celui de Sophocle dans une tragédie que je citais tout à l'heure. Œdipe n'a point mérité ses malheurs; mais, par les défauts de son caractère, il en est l'artisan. Hippolyte est de même pour quelque chose dans son infortune, par une vertu souvent orgueilleuse et farouche. La pitié trop douloureuse qu'exciteraient ces innocentes victimes du sort est ainsi tempérée et adoucie par les imperfections qui se mêlent à leur noble image. De plus, des larmes moins amères coulent au dénoûment, lorsque Œdipe, incestueux et parricide, trouve dans les affections domestiques, au milieu des embrassements de ses jeunes filles, une consolation inattendue; lorsque Hippolyte expire entre les bras de

son père, enfin désabusé, qui le pleure et le bénit. Chez Euripide, où une divinité a ouvert la scène, c'est aussi une divinité qui la ferme; mais Diane, par une pitié compatissante, une bonté secourable, par des attributs vraiment divins, nous réconcilie avec cette intervention merveilleuse que nous avions d'abord détestée. C'est comme une providence protectrice, qui vient prendre la place de l'oppressive fatalité[1].

J'ai déjà indiqué, dans des considérations générales sur le génie d'Euripide et le caractère de ses compositions[2], quel rôle nouveau il a fait jouer au destin, et quelle influence il a par là exercée sur le développement de l'art. C'est surtout à la pièce qui nous occupe en ce moment que s'applique cette observation. Jusqu'alors les événements seuls avaient été soumis à l'empire du destin; pour la première fois nous le voyons disposer même des affections de l'âme. La fatalité est ainsi transportée du dehors au dedans; c'est là que la trouveront, que la maintiendront les modernes, et déjà s'annonce de loin cette tragédie, où doit régner la passion, puissante comme le sort.

1. On peut demander comment Diane se borne à venir consoler Hippolyte après l'événement, au lieu de le protéger, comme il serait naturel, avant que cet événement s'accomplisse. La déesse répond elle-même à cette objection en alléguant un principe du droit public de l'Olympe, inconnu, ce semble, à Homère, chez qui les dieux ne se font pas faute de se contrarier les uns les autres, et ne s'en abstiennent que par la crainte qu'ils s'inspirent mutuellement. C'est une loi parmi les dieux, dit-elle (v. 1319), que nul ne s'oppose aux desseins d'un autre. Cette loi, imaginée peut-être par Euripide, pour le besoin de sa fable, ou bien encore pour concourir à son dessein général d'amender par ses inventions le système théologique des Grecs (voy. la dissertation de M. F. Blanchet, *de Aristophane Euripidis censore*, 1855, p. 58), a été invoquée plus d'une fois par Ovide (*Métam.*, III, 236; XIV, 784) :

. . . . Neque enim licet irrita cuiquam
Facta dei fecisse deo. . . .
. . . . Nisi quod rescindere nunquam
Dis licet acta deûm. . . .

Consultez à ce sujet le commentaire de Valckenaer sur l'*Hippolyte*, v. 1319.

2. Voyez t. I, p 42 sqq.

Faut-il, ainsi que l'a fait Brumoy, assez obscurément d'ailleurs, accuser Euripide et avec lui nos tragiques, dont la cause est pareille, d'avoir méconnu les droits de la liberté morale? Il n'en est rien[1]. Ce n'est point dans la sensibilité, ni même dans la raison, que réside la liberté; nous ne sommes pas plus libres de nous soustraire aux suggestions de l'une qu'aux avertissements de l'autre, à la tentation du mal qu'à la connaissance du bien, à la passion qu'au devoir. Entre ces deux forces, qui la sollicitent, est placée la volonté, dont les déterminations, vertueuses ou coupables, constituent également notre liberté. Phèdre, comme tous les humains, éprouve l'involontaire, l'inévitable, la fatale atteinte de la passion; comme tous les humains aussi, elle entend involontairement, inévitablement, fatalement, la voix impérieuse du devoir. Qu'elle résiste, comme chez Euripide, à ses sens révoltés, qu'elle fléchisse, comme chez Racine, elle est libre dans sa défaite aussi bien que dans sa victoire, par la conscience de son crime, par ses regrets, ses remords, son désespoir. C'est bien à tort que Geoffroy, après avoir, dans son commentaire, défendu Euripide de l'imputation de Brumoy, la reproduit contre Racine. Racine n'a pas fondé son drame, comme on le prétend, sur cette fausse et corruptrice doctrine, qu'il est des fautes dont notre volonté n'est point coupable et dont elle ne doit pas répondre; ce n'est pas non plus, comme on le prétend encore, tout aussi vainement, ce qu'a voulu dire Boileau, lorsqu'il a loué *la douleur vertueuse.*

De Phèdre, *malgré soi*, perfide, incestueuse[2].

Si Phèdre, en dépit de sa raison qui lui parle et qu'elle voudrait suivre, se laisse cependant insensiblement entraîner vers le crime, n'est-il pas permis de dire poétique-

1. Voyez comment l'établit, pour Euripide, Barthélemy. *Anachar.*, LXXI.
2. *Épître* VII.

ment, sans pour cela nier la liberté morale, que c'est contre son gré qu'elle est coupable? Si elle déteste ses attentats et regrette amèrement la vertu qu'elle a quittée, ne pourra-t-on pas légitimement appeler sa douleur une *douleur vertueuse?* N'accusons pas si vite et si légèrement les grands poëtes d'être infidèles à la vérité et à la morale. Et par où seraient-ils grands poëtes, sinon par le don merveilleux de reproduire la nature humaine dans sa réalité, et de faire sortir de ces vivantes images, où se retrouvent également la science du philosophe et le sens intime du vulgaire, les graves leçons qu'elles renferment! Qu'ils nous peignent l'âme dans sa force, lorsqu'elle lutte victorieusement contre de criminelles séductions ; qu'ils nous dévoilent sa faiblesse, lorsqu'elle s'abandonne au cours irrésistible de ses penchants déréglés, et des conjonctures qui les favorisent, lorsque, complice d'une sensibilité pervertie, elle cherche elle-même à s'abuser et à se corrompre ; qu'ils choisissent ainsi du noble ou du touchant, de l'admiration ou de la pitié ; toujours arrivent-ils par des routes diverses à une conclusion semblable, à nous montrer, dans la sainte austérité du devoir, notre seul soutien ici-bas.

Après avoir exposé dans quel esprit différent, mais également vrai, également moral, le poëte grec et le poëte français ont conçu leur œuvre, je reviens au prologue de l'*Hippolyte*, qui a été le point de départ de toute cette discussion.

Par une singularité que j'ai déjà remarquée plus d'une fois, et qui tient à la nature du théâtre antique, ce prologue, comme à peu près tous ceux du même genre, non-seulement explique le sujet de la pièce, mais encore en annonce le dénoûment. Un savant éditeur d'Euripide, Barnès, dit fort singulièrement à cette occasion que par là est excitée chez les auditeurs une grande attente de ce qui doit arriver[1]. C'est, je pense, le contraire. Il est visi-

1. *Unde excitatur magna auditorum de eventu exspectatio.*

ble que prévenir ainsi les événements, c'est désintéresser, à moitié du moins, la curiosité. Je dis à moitié, parce que le plaisir de la surprise ne manquait pas tout à fait à ces drames, comme l'a fait voir en particulier de celui-ci un judicieux critique[1], dont je ne puis mieux faire que de rappeler les paroles. « Vénus, dit-il, expose les causes premières, non les secondes, ou, si elle expose celles-ci, elle n'indique point la manière ni les moyens, deux choses qui suffisent pour opérer la surprise.... Il faut de plus distinguer entre la surprise des personnages qui agissent sur le théâtre, et celle des spectateurs. Ceux-ci ne sont pas tant faits pour être surpris, puisqu'ils ne le sont plus à la seconde représentation, que pour jouir de la surprise des acteurs. Hippolyte ne sait point que les *portes* de la mort s'ouvrent en ce moment pour lui; le spectateur, qui le sait, le voit s'avancer le bandeau sur les yeux, le suit en frissonnant, et, quoique prévenu, il n'en sentira pas moins le contre-coup de la catastrophe. Il en est de même des surprises de Phèdre et de Thésée. » A ces raisons finement déduites j'ajouterai, ce que j'ai dû souvent répéter, que les Grecs cherchaient moins au théâtre ce plaisir inquiet de surprise directe ou réfléchie qui nous attire, que la contemplation plus calme des situations et des caractères.

L'*Hippolyte* eût pu se passer de son prologue, et si, comme l'*Iphigénie en Aulide*, il l'eût perdu, soit par la correction d'un éditeur[2], soit par les ravages du temps, on ne se serait probablement pas aperçu de la mutilation. La pièce s'expose fort bien sans ce secours; la rivalité des deux déesses, qui se disputent la destinée du héros, y est d'abord rendue sensible au spectateur, et par la décoration même qui lui montre sous le péristyle du palais de Thésée les statues de Vénus et de Diane, et par la conduite d'Hippolyte, qui, arrivant de la chasse avec ses

1. Batteux, *Mém. de l'Acad. des Inscrip. et Belles-Lettres*, t. XLII, p. 452.
2. Voyez, plus haut, p. 8 sqq.

amis, passe dédaigneusement devant l'une, et offre à l'autre de tendres et respectueux hommages[1].

Ce rôle d'Hippolyte, avec sa fierté sauvage et pudique, est difficile à comprendre pour les modernes; aussi les critiques l'ont-ils défiguré comme à plaisir. Brumoy[2] le représente comme un philosophe qui disserte et moralise; La Harpe[3], comme une sorte d'Arnolphe et de Sganarelle, bourru et atrabilaire, toujours en garde contre les ruses du sexe; pour Geoffroy[4] c'est un gentilhomme campagnard, comme ceux d'Angleterre, qui s'en vient, au retour de la chasse, dîner avec quelques voisins. Ce sont là des caricatures grossières qui nous reportent bien loin du génie des Grecs. W. Schlegel[5] s'en est tenu plus près, dans ce passage, où, à l'exemple de Winckelmann, il explique et traduit l'une par l'autre la poésie et la statuaire antiques.

« Pour sentir dignement l'Hippolyte d'Euripide, il faut, dit-il, pour ainsi dire, être initié dans les mystères de la beauté, avoir respiré l'air de la Grèce. Rappelez-vous ce que l'antiquité nous a transmis de plus accompli parmi les images d'une jeunesse héroïque, les Dioscures de Monte-Cavallo, le Méléagre et l'Apollon du Vatican. Le caractère d'Hippolyte occupe dans la poésie à peu près la même place que ces statues dans la sculpture.... On peut remarquer, ajoute-t-il ingénieusement, dans plusieurs beautés idéales de l'antique, que les anciens, voulant créer une image perfectionnée de la nature humaine, ont fondu des nuances du caractère d'un sexe avec celui de l'autre; que Junon, Pallas, Diane ont une majesté, une sévérité mâle; qu'Apollon, Mercure, Bacchus, au contraire, ont quelque chose de la grâce et de la douceur des femmes. De même,

1. V. 58 sqq.
2. *Théâtre des Grecs.*
3. *Lycée; Commentaire* sur Racine.
4. *Cours de littérature dramatique.*
5. *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*, Paris, 807, réimprimée à Bonn, en 1842, dans les *Essais littéraires et historiques* de l'auteur, p. 85 et suiv.

nous voyons, dans la beauté héroïque et vierge d'Hippolyte, l'image de sa mère l'Amazone, et le reflet de Diane dans un mortel[1]. »

Qu'on se représente sous ces nobles traits, si bien décrits par le critique allemand, le personnage auquel Euripide a voulu surtout concilier l'intérêt et l'amour du spectateur ; et l'on comprendra mieux l'effet de cette première scène, où il paraît au milieu de ses nombreux compagnons, jouissant, dans une liberté sauvage, de sa jeunesse et de sa vigueur, et montrant une sécurité confiante qui contraste avec la destinée funeste dont nous le savons menacé.

Le commerce mystérieux qui l'unit à Diane est exprimé par des vers pleins de grâce. Il offre à la déesse une couronne[2] tressée par lui-même dans une prairie, que jamais le tranchant du fer et le pied des troupeaux n'ont osé violer, où l'abeille seule voltige, et dont l'enceinte sacrée, séjour de la pudeur, ne reçoit que les amis d'une vie in-

1. Schlegel traduit ici Sénèque :

> Tuæve Phœbes vultus, aut Phœbi mei....
> Est genitor in te totus : et torvæ tamen
> Pars aliqua matris miscet ex æquo decus.
> In ore graio scythicus apparet rigor.
> (*Hippol.*, v, 654-660.)

2. V. 72 sqq. Les observations des scoliastes ont donné lieu de penser, ce qui n'est guère probable (voyez les notes de Valckenaer et de Monck), que cette couronne était métaphorique et devait s'entendre soit de l'hommage qu'Hippolyte fait de sa personne même à la déesse, soit de l'hymne par lequel il la célèbre. C'est en adoptant ce dernier sens, qui pourrait s'autoriser de passages célèbres où est employée la même figure (Lucret., *de Nat. rer.*, I, 725 sqq.; Horat., *Carm.*, I, XXVI, 7 sqq., etc.), que Muret (*Var. Lect.*, VIII, I) a traduit tout le passage dans ces vers élégants :

> Tibi hanc corollam, diva, nexilem fero,
> Aptam e virentis pratuli intonsa coma ;
> Quo neque protervum pastor unquam inigit pecus,
> Neque falcis unquam venit acies improbæ.
> Apis una flores vere libat integros,
> Puris honestus quos rigat lymphis pudor.
> Illis, magistri quos sine opera perpetem
> Natura docuit ipsa temperentiam,
> Fas carpere illinc ; improbis autem nefas.
> At tu aureæ regina vinculum comæ
> Amica suscipe, pia quod porgit manus



nocente et pure[1]. Cette offrande religieuse, ces chants d'allégresse qui la précèdent et qui la suivent, cet appareil de la chasse dont Hippolyte est environné, tout cela forme une ouverture animée et brillante, tout à fait dans le goût des Grecs, qui cherchaient dès le début à s'emparer de l'imagination, à frapper les sens en même temps que l'esprit.

Au moment où Hippolyte s'apprête à rentrer dans le palais, un de ses serviteurs, un vieillard, à ce que peuvent faire juger son ton paternel et sa familiarité, l'engage à honorer, avec la statue de Diane, celle de Vénus. Hippolyte sort, en rejetant ce conseil, et le vieil esclave, resté seul, conjure la déesse d'oublier les téméraires paroles

1. Voyez l'éloge senti de ces vers et de toute cette peinture dans le *Cours de littérature française* de M. Villemain, *Tableau du dix-huitième siècle*, XLIIIe leçon; dans le XXXIVe chapitre du *Cours de littérature dramatique* de M. Saint-Marc Girardin, où il est traité ingénieusement et éloquemment *de l'Amour dans l'Hippolyte d'Euripide, de la Pudeur antique, de la Virginité chrétienne*. Plus récemment, M. E. Legouvé a loué indirectement ce beau passage, en l'imitant dans une pièce inspirée par un autre ouvrage d'Euripide, dans sa *Médée*. Au 1er acte, scène 3, la jeune Créuse, fiancée à Jason, et prête à déserter *pour la Maternelle Latone, la virginale cour* de Diane, présente à la déesse, comme Hippolyte, une couronne de fleurs et accompagne son offrande de ces strophes gracieuses :

Déesse à la chaste ceinture,
Déesse au léger brodequin,
Reçois, avec ma chevelure,
Ces riants trésors du matin.
Ils croissaient dans une vallée
Que jamais encor n'a foulée
Le pied des troupeaux insultants;
La faux respecte ses corbeilles,
Et l'aile ardente des abeilles
Y voltige seule au printemps.

Semblable au vallon solitaire
J'ai longtemps vécu sous tes yeux,
De mes jours n'ouvrant le mystère
Qu'aux seuls rayons venus des cieux :
Mais la vallée ombreuse et salute
A vu paraître en son enceinte
Le coursier aux brûlants naseaux;
Et soudain saluant son maître,
Sous les pieds se plut à lui mettre
Ses fleurs, ses tapis et ses eaux.

Pardonne, ô déesse, etc.

qu'elle vient d'entendre. Cette scène[1] nous explique comment, dans les idées des anciens, une confiance orgueilleuse en ses propres forces, et le mépris des mœurs ordinaires et communes, pouvaient paraître une faute digne du courroux des dieux; en même temps elle prépare la catastrophe, et eût suffi par la clarté qu'elle jette sur l'action, pour dispenser Euripide de son prologue.

Arrive le chœur, composé de femmes de Trézène, ville où, comme l'on sait, dans le grec et dans le français, est placée la scène de la tragédie. Ces femmes s'entretiennent[2] de la langueur secrète qui depuis quelque temps consume la reine, et dont on ignore la cause. Leurs chants offrent un mélange singulier de poésie hardie et d'images familières. Où ont-elles appris l'étrange nouvelle qui les préoccupe et dont elles viennent s'enquérir? il faut bien l'avouer : c'est à la fontaine où elles puisent l'eau et lavent le linge, selon l'usage général au temps de Nausicaa, et à plus forte raison, au temps de Phèdre. Brumoy, qui, tout à l'heure, appelait le vieux conseiller d'Hippolyte, non pas selon sa condition, un serviteur, un esclave, mais, magnifiquement, un *officier*, se montre quelque peu scandalisé de *ces mœurs*, et n'ose prétendre qu'elles soient *aussi bonnes que les nôtres*, poétiquement sans doute. Ce scrupule est bien du temps où La Motte regrettait qu'Homère eût dégradé son Achille en lui faisant de ses propres mains apprêter son repas, et ne lui eût pas donné, pour soutenir son rang de héros, un maître d'hôtel, ou, tout au moins, un cuisinier.

Pour comprendre l'effet de la scène suivante, et même de la plupart des autres, il faut se représenter le chœur, à la place qui lui était assignée dans l'ordonnance du théâtre grec, groupé sur les marches qui, du proscenium, communiquaient à l'orchestre. De ce lieu, où il observe attentivement, il voit paraître, sous le péristyle du palais, Phèdre accompagnée d'une femme que Brumoy, dans sa rage de tout ennoblir, appelle *la confidente* de la reine,

1. V. 87 sqq. — 2. V. 120 sqq.

mais qui est simplement sa nourrice. Phèdre reste près de la porte, étendue sur un lit que ses esclaves y ont dressé, et où elle a voulu, dans sa souffrance, dans l'inconstance de ses désirs, venir respirer l'air et voir le jour. Sa nourrice veille auprès d'elle, et lui parle; mais quelquefois aussi elle s'en écarte, pour consulter avec elle-même sur sa situation et celle de sa maîtresse, ou pour répondre aux questions du chœur qui l'interroge avec curiosité. Cette disposition devait, je m'imagine, ajouter à l'effet d'une scène, d'ailleurs si frappante par la marche du dialogue, la vérité des sentiments, l'éloquence de la passion, et dont le sujet était entièrement nouveau sur le théâtre.

Pour la première fois on y entendait le langage de l'amour, que n'avaient jamais parlé ni la muse d'Eschyle ni même celle de Sophocle. Car, on l'a vu[1], si cette passion a part au dénoûment de l'*Antigone*, elle n'est pour rien dans la pièce, ou du moins ne s'y produit point; et quant à la jalousie, d'ailleurs si bien peinte, de Déjanire[2], c'est plutôt celle d'une épouse qui sent sa dignité et ses droits offensés par un odieux partage, que celle d'une amante. Pourquoi les tragiques grecs avaient-ils jusque-là banni de leurs compositions une passion qui, au contraire, a régné presque seule dans les nôtres? Ce qu'on a dit là-dessus de plus raisonnable et de plus plausible[3], c'est que, dans les mœurs et d'après la constitution de la société antique, l'amour tenant moins à l'âme qu'aux sens et n'étant pas encore épuré par l'alliance de sentiments plus nobles, n'eût pas été digne d'un art qui se proposait surtout d'exprimer et de faire ressortir, dans ses peintures, la dignité morale. Pour s'élever à la tragédie, il fallait que, causé par une irrésistible fatalité, troublant le cours ordinaire des choses, luttant contre les obstacles de la nature et de la loi, entraînant à sa suite les conséquences les plus funestes, il présentât les caractères tou-

1. T. II, p. 278 sqq.
2. Dans *les Trachiniennes*. Voy. t. II. p. 55 sqq.
3. W. Schlegel, *Comparaison*, etc., déjà citée.



chants et terribles que réunit précisément la passion adultère, incestueuse, homicide, envoyée à Phèdre par la colère de Vénus.

Est-il besoin de reproduire ici cette scène mémorable[1]; et cet abattement du corps, ce délire des sens, ce trouble de l'âme, qui trahissent la lutte douloureuse où Phèdre se consume; et cet aveu pénible, si ardemment sollicité, si difficilement obtenu, que l'infortunée refuse, diffère, prépare, qu'elle s'efforce de faire sortir de la bouche même qui l'interroge, afin de n'en pas souiller ses lèvres? Ne suffit-il pas de renvoyer à la plus fidèle des analyses, au plus éloquent des commentaires, à cette scène profondément gravée dans toutes les mémoires[2], où notre Racine, avec une précision élégante et une rapidité de mouvement qui appartenaient à la nature de son génie et aux habitudes de notre théâtre, a rendu si vivement la poésie d'Euripide, encore animée par un heureux mélange de Sapho, de Théocrite, de Catulle, de Virgile?

A la révélation inattendue que leur fait entendre Phèdre, la nourrice et le chœur éclatent en témoignages d'horreur et de pitié. La reine leur déclare que, puisqu'elle a vainement combattu sa passion, elle veut mourir, pour s'y soustraire, et sauver son honneur avec celui de ses enfants. Alors, effrayée de sa résolution, la nourrice, changeant de langage, lui donne de coupables conseils que condamne sévèrement le chœur, à qui les traditions du théâtre commandaient d'être plus fidèle à la vertu.

On a blâmé ces conseils de la nourrice. Le vif attachement qu'elle a jusqu'ici témoigné pour celle qu'elle a nourrie, dont elle préfère à tout la conservation, les rendent vraisemblables, malgré leur perversité; s'ils paraissent arriver un peu brusquement après son premier emportement contre un penchant criminel, il faut songer pourtant qu'ils en sont séparés par un assez long silence pendant lequel elle se consulte et se décide. Quelques

1. V. 197 sqq. — 2. *Phèdre*, acte I, sc. 3.

critiques[1] ont même pensé, quoique à mon avis sans raison, qu'elle quitte un moment la scène et y rentre résolue à encourager Phèdre dans sa passion. On ne peut nier, du reste, que chez Racine, ces conseils ou d'autres semblables, qu'à l'exemple d'Euripide il met dans la bouche d'Œnone, n'y soient mieux préparés par des circonstances qui l'enhardissent et peuvent l'excuser, par la fausse nouvelle de la mort de Thésée, celle de son retour, et, plus tard, par la fureur jalouse et le désespoir violent auxquels s'abandonne sa maîtresse, et dont elle veut la sauver[2].

La Phèdre d'Euripide persiste dans sa résistance, et la nourrice, qui désespère d'en triompher, se résout à se passer de son consentement et à la servir malgré elle. Elle lui propose, selon les superstitions de l'antiquité, d'essayer d'un philtre pour la guérir; et, sur ce prétexte, elle s'éloigne malgré les instances de l'infortunée : celle-ci la soupçonne avec raison de vouloir révéler son amour à Hippolyte, et décèle, par ce soupçon timidement exprimé, le désir caché de son cœur, peut-être une secrète connivence : trait de vérité tout à fait admirable et qu'il me semble qu'on n'a pas encore remarqué[3].

Quelques moments après, Phèdre, qui est restée au fond du théâtre, sur son lit de douleur, dans un mortel accablement et un profond silence, interrompt tout à coup avec effroi le chant où le chœur célèbre la funeste puissance de l'amour. Elle a entendu retentir dans le palais la voix suppliante de sa nourrice et la voix irritée d'Hippolyte; elle se voit déshonorée, perdue, sans autre ressource qu'un prompt trépas. Bientôt paraît Hippolyte, et la malheureuse, à qui il ne daigne pas parler, est condamnée à écouter ses discours insultants pour elle et pour son sexe. Enfin, il sort de cette demeure qui lui semble souillée, pour n'y reparaître qu'avec son père, dont il déplore la honte, et à qui il la révélerait, si un serment

1. W. Schlegel, entre autres.
2. Acte I, sc. 5; III, 3; IV, 6.
3. V. 521.

obtenu par surprise n'enchaînait sa langue[1]. Phèdre n'hésite plus; cette femme, naguère souffrante et abattue, étonne par la promptitude de sa résolution et l'énergie de son désespoir: elle chasse avec indignation sa nourrice, cause de sa perte; elle annonce qu'elle pourvoira elle-même à son sort, qu'elle a trouvé le moyen de sauver sa gloire et l'honneur de ses enfants. Ce moyen terrible, le spectateur le devine : Phèdre, vertueuse en dépit de ses sens révoltés, et malgré les dieux, Phèdre, jusque-là si digne d'estime et de pitié, deviendrait pour lui un objet d'horreur, si le mouvement impétueux et désespéré qui la pousse au crime, si l'abandon qu'elle fait de sa propre vie n'affaiblissaient ce sentiment. Toutefois le poëte se hâte de la faire disparaître, et, par une disposition dont l'artifice paraît singulièrement ingénieux dans un plan si simple, l'intérêt qui s'éloigne d'elle se porte tout entier sur sa victime.

Un grand bruit se fait entendre dans l'intérieur du palais. La reine vient d'être trouvée suspendue de ses propres mains à un nœud fatal. Ce ne sont que voix confuses qui appellent, se répondent, et demandent du secours. Les femmes dont se compose le chœur, tout émues, tout accablées, hésitent si elles entreront[2], jeu de théâtre naïf, renouvelé d'une scène de l'*Agamemnon* d'Eschyle[3]. Tout à coup un esclave ordonne d'étendre et de voiler le corps de Phèdre, et on apprend ainsi qu'elle vient d'expirer. C'est au milieu de cette agitation et de cette terreur que le poëte amène Thésée. Il revient d'un voyage saint, en-

1. V. 608. Sur la distinction faite à cet égard par Hippolyte et, depuis Aristophane (*Thesmophor.*, 275; *Ran.*, 102, 1471) et Platon (*Theet. Sympos.*), tant reprochée à Euripide, voyez notre t. I, p. 58. Voyez aussi les notes des commentateurs de l'*Hippolyte*, une surtout fort étendue de Valckenaer. Ovide s'est souvenu du vers d'Euripide, lorsqu'il a fait dire à Cydippe (*Heroïd.* xxi, 137) :

Quæ jurat mens est; nil conjuravimus illa;
Illa fidem dictis addere sola potest.

2. V. 776 sqq,
3. V. 1320 sqq. Voyez t. I, p. 325.



trepris pour aller consulter un oracle. Il a, comme c'était l'usage en pareille occasion, la tête couronnée de feuillage. Cet air de fête, cette sécurité devait former, avec le tumulte et la consternation répandus sur la scène, un contraste frappant.

Thésée s'étonne, et s'informe avec anxiété; il parcourt rapidement par la pensée les divers malheurs dont il a pu être frappé, avant d'arriver au véritable que le chœur lui révèle enfin: marche ingénieuse et tout ensemble pleine de vérité. A son ordre, le palais s'ouvre et laisse voir le corps inanimé de Phèdre. Il jette loin de lui sa couronne, il s'abandonne aux mouvements d'une douleur pour laquelle le génie pathétique d'Euripide a su trouver les expressions les plus vives et les plus pénétrantes; enfin, dans les mains de son épouse, glacées et roidies par la mort, il aperçoit des tablettes. Il s'en empare, et, supposant qu'elles contiennent la prière de rester fidèle à son hymen, de ne point donner une marâtre à ses enfants, il sanctionne d'avance les dernières volontés d'une épouse et d'une mère avec une sollicitude bien touchante, au moment même où cette femme si chérie et si regrettée va l'abuser par une atroce calomnie[1].

Quand on envisage dans leur ensemble les compositions des Grecs, on est frappé de leur excessive simplicité; quand on entre dans le détail, on y admire une merveilleuse richesse d'invention. La tragédie que nous analysons n'a que quelques scènes; mais dans ces scènes quelle variété de situations e de sentiments!

Les tablettes que Thésée a saisies et qu'il s'empresse de lire, accusent Hippolyte d'avoir attenté au lit paternel. A cette affreuse accusation, que confirme comme un témoignage irrécusable la mort de l'accusatrice, le malheureux père, cédant à son indignation, réclame, comme dans notre tragédie, l'effet des promesses de Neptune, et dévoue son fils à ses coups.

Le chœur est présent à cette imprécation, dont les suites,

1. V. 786 sqq.

dans la religion des anciens, étaient inévitables. Il cherche à fléchir Thésée; mais il ne le détrompe point, engagé qu'il est par son serment[1]. Une fidélité si funeste à l'innocence n'est pas moins surprenante que ne l'était plus haut la confiance de Phèdre. Sans reproduire ici les raisons ingénieuses, mais subtiles, qu'on en a données, il suffit, je pense, d'indiquer la véritable. Ce n'est autre chose que le caractère fictif attribué au chœur, souvent en dépit de la vraisemblance, mais qui était une indispensable condition de sa présence continuelle sur la scène. Il fallait ou renoncer à la plupart des sujets qui demandaient quelque mystère, ou conserver à cet inévitable témoin de l'action une discrétion conventionnelle, justifiée par les traditions de la scène, et qu'Horace a érigée en loi de l'art dramatique[2].

C'est une belle situation que celle qui met en présence, devant le cadavre de Phèdre, Thésée et Hippolyte[3]. Elle se retrouve dans Racine[4], mais peut-être moins vive et moins frappante. Ici, le jeune prince n'a pas encore revu son père; c'est au moment même où pour la première fois il accourt dans ses bras, que tombe sur lui, comme un coup de foudre, l'éclat de sa colère. Quelle attente cette terrible entrevue, si bien préparée, si bien amenée, entourée d'un appareil si funèbre, ne devait-elle pas exciter?

Il serait long de comparer en détail la scène grecque et la scène française. Ce parallèle, d'ailleurs, nous amènerait toujours à reconnaître, comme nous l'avons fait souvent, le génie divers des deux poëtes, et surtout des deux théâtres; chez l'un et chez l'autre, sans doute, une égale vérité, une égale éloquence; mais là, plus de développement, et même de lenteur; ici plus de rapidité et de mouvement; là un chagrin plus contenu; ici une colère plus véhémente.

1. V. 889 sq.
2. *Ille tegat commissa....* Hor., *Ad Pison.*, v. 200.
3. V. 900 sqq.
4. Acte IV, sc. 2.

Thésée, dans notre tragédie, débute avec violence, avec emportement; il s'étonne que son fils ait osé paraître à ses yeux; il menace de l'immoler de sa propre main, il l'exile, il le dévoue à l'infaillible vengeance qu'il attend de Neptune.

Dans la tragédie grecque, au contraire, il prolonge par d'obscures et menaçantes insinuations l'attente et l'inquiétude d'Hippolyte, il le raille avec une ironie amère sur sa fausse vertu, il lui reproche complaisamment son crime; avant de prononcer l'arrêt de son bannissement, il réfute d'avance les raisons qu'il pourra produire pour sa défense.

Cette réfutation anticipée, qui se rencontre chez les deux poëtes, et est bien dans la nature, a peut-être été mieux placée par Racine, après une première justification d'Hippolyte que, dans son impatiente fureur, Thésée se hâte d'interrompre.

Si de cette partie de la scène, remplie par la colère de Thésée, nous passons à la suivante, où se développe l'apologie d'Hippolyte, nous y serons frappés de la même diversité.

L'Hippolyte grec, qui a obtenu une plus facile audience du courroux plus calme de son père, en abuse peut-être un peu par des préparations étudiées, par des raisonnements déclamatoires, que l'Hippolyte français s'interdit judicieusement. Du reste, c'est, des deux parts, à peu près le même fonds d'idées : horreur du crime qu'on leur impute, appel à leur vertu connue, serments solennels, refus de déclarer l'affreuse vérité, ici par respect pour la sainteté du serment, là par un égard plus noble pour l'honneur paternel. En général, notre Hippolyte, dans son langage modeste, soumis, respectueux, montre une délicatesse plus raffinée que l'Hippolyte ancien, qui a la franchise et la rudesse d'une nature moins polie. Si ce contraste donne d'abord la supériorité à Racine, Euripide la reprend aussitôt que la froide mention d'Aricie est venue tout glacer sur notre scène par l'importun voisinage d'un intérêt subalterne. L'Hippolyte de Racine, qui s'entend

reprocher, avec quelque vraisemblance, une excuse mensongère; qui, honteusement chassé, se retire presque sans répondre, avec une douleur et un respect trop tranquilles, devant les menaces de son père, ne se soutient plus à côté de cet autre Hippolyte qui mêle à ses vives protestations, à ses pathétiques regrets, les éclats d'une fierté blessée; qui repousse du geste et de la voix l'audace des esclaves prêts à l'entraîner sur l'ordre de Thésée; qui ne quitte la scène que le dernier, après une solennelle proclamation de son innocence, après de touchants adieux à sa terre natale, environné de ses amis qui le suivent en foule, et protestent par leur douleur en faveur de sa vertu opprimée; qui se donne ainsi, sur son imitateur et son rival, un avantage que nous cédons rarement aux anciens, celui d'une sortie plus théâtrale.

Nous avons eu plus d'une occasion de remarquer que, si réguliers que soient les Grecs dans leurs compositions dramatiques, ils n'y calculent cependant pas la durée du temps avec une aussi rigoureuse exactitude qu'on le croit communément. Un intermède lyrique assez court, où est poétiquement célébré le sort funeste d'Hippolyte, sépare seul son départ de l'annonce de sa mort[1].

Notre tragédie ne diffère nulle part autant de la tragédie antique que dans ces récits où, sur les deux théâtres, s'explique presque toujours le dénoûment.

Les Grecs, qui visent surtout à la vérité, ne manquent amais d'y introduire quelque circonstance naïve où se peint la condition le plus souvent subalterne du narrateur, et la manière particulière dont ce qu'il raconte l'affecte. En outre, ils prodiguent complaisamment les détails, et se piquent avant toute chose d'être historiens fidèles. Le soin de l'effet ne vient qu'ensuite, et, s'il y a lieu, selon la nature de l'événement et l'émotion du témoin, la relation, généralement familière et simple, s'élève parfois à l'éloquence et à la poésie, unissant ainsi, ce que réclame l'illusion dramatique, le réel à l'idéal.

1. V. 1100-1140.

Il n'en est pas tout à fait de même chez nous. Cette vérité, qui se rapporte à la personne du narrateur, manque le plus souvent à nos récits. Les confidents que nous chargeons presque exclusivement de cet emploi, ont une existence trop peu individuelle, un caractère trop peu personnel, pour se montrer le moins du monde dans ce qu'ils disent. Quant à la vérité des détails, elle n'est jamais notre objet principal, et l'effet poétique est ce que nous recherchons d'abord.

De là il résulte que les récits sont, sur notre théâtre, des morceaux d'apparat qui appartiennent moins à la pièce qu'au poëte ; qui s'en laissent volontiers détacher pour passer dans des recueils où se font admirer leur richesse et leur élégance ; bien différents en cela des récits grecs qui ne paraissent jamais mieux qu'à leur place, et qui perdent beaucoup à en être distraits.

Cette différence est sensible dans les deux récits dont la mort d'Hippolyte a fourni le sujet à Euripide [1] et à Racine [2].

Chez le premier, le narrateur, dont Brumoy a fait encore un *officier*, est un des esclaves, et même des derniers esclaves du héros [3]. Il nous apprend, familièrement, qu'au moment du départ il était sur le bord de la mer, occupé à panser ses chevaux. La condition de ce personnage se montre partout, dans ce qu'il retrace, par des détails relatifs à son service, qu'il a soin de ne pas omettre, et que tout autre passerait sous silence. Il dit comment Hippolyte s'est placé sur son char, comment il a pris les rênes et comment il tenait le fouet ; il entre dans beaucoup de détails sur ses efforts pour arrêter ses coursiers et préve-

1. V. 1163 sqq.
2. Acte V, sc. 6.
3. M. L. Halévy qui, en 1846, a compris dans les remarquables imitations de sa *Grèce tragique* celle de l'*Hippolyte*, y joignant des notes instructives, et la faisant précéder d'une notice où les divers personnages mis en scène par Euripide sont ingénieusement comparés à ceux qui leur correspondent chez Racine, soupçonne, p. 352, que ce narrateur pourrait bien être le même esclave qui, au début, donnait à son jeune maître des conseils par lesquels eût pu être prévenue sa triste fin.

nir sa chute. Les rapports qui l'unissent à Hippolyte sont marqués d'une manière touchante par l'expression de son attachement, de son dévouement empressé, par son attention à faire ressortir tout ce qui le rend plus intéressant, tout ce qui peut établir son innocence, dont il ne doute pas, et à laquelle il rend, en face de Thésée, ce naïf témoignage :

« O roi, je ne suis, il est vrai, qu'un des serviteurs de votre maison; mais vous ne me persuaderez jamais que votre fils était un méchant. Non, quand toutes les femmes se pendraient pour l'accuser, quand tous les arbres du mont Ida se changeraient en autant de tablettes qui déposeraient contre lui, je resterais convaincu de son innocence[1]. »

Ce n'est pas tout, ce narrateur, qui ne veut pas se faire admirer, mais qui tient beaucoup plus à retracer les choses comme elles se sont passées, entre par esprit de fidélité dans un grand nombre de circonstances minutieusement descriptives.

Cela n'empêche pas que, dans la peinture d'un événement si étrange et si douloureux, ce pauvre homme, soulevé par son émotion, n'atteigne aussi, comme je le disais tout à l'heure, à la poésie et à l'éloquence.

N'est-il pas visible que le récit de Théramène, composé à l'imitation de ce morceau, l'a été dans un esprit bien différent? Il ne convient pas plus à Théramène qu'à tout autre narrateur, et ces circonstances techniques et locales, dont nous parlions, en ont toutes disparu, pour faire place à des détails plus généraux et plus nobles. C'est un morceau d'une admirable poésie, mais dont toutefois l'on a discuté et l'on discutera souvent encore la convenance dramatique[2].

1. V. 1239-1244.
2. Voyez, à ce sujet. Fénelon, *Lettre à l'Académie française*; La Motte, *Discours sur la Poésie en général et sur l'Ode en particulier*; Boileau, XI[e] *Réflexion critique sur Longin*; L. Racine, *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. VIII, p. 300, *Comparaison de l'Hippolyte d'Euripide avec la tragédie de Racine sur le même sujet*; d'Olivet, *Remarques de grammaire sur Racine*, etc., etc.; le résumé de cette discussion dans l'*Histoire du Théâtre-Français*,

J'abrége ces développements, qu'achève et que complète la mémoire de mes lecteurs, et je me hâte d'arriver au terme de cette analyse. La tragédie, finie pour Racine, ne l'est pas encore pour Euripide. Après avoir offert au spectateur le triste spectacle de l'innocence opprimée par le sort, il veut, comme nous l'avons annoncé, lui ménager une compensation morale. Il ramène donc sur la scène Hippolyte expirant pour le réconcilier avec son père enfin désabusé. Euripide a-t-il eu raison de finir ainsi sa tragédie? on ne le penserait pas, si l'on s'en rapportait à cette critique de Louis Racine[1] :

« .... Je trouve que Thésée est assez malheureux, pour ne pas le rendre encore témoin des regrets et des derniers soupirs de son fils, et que ce corps sanglant ne doit point être présenté aux yeux du spectateur, déjà assez attendri par le récit des maux qu'Hippolyte a soufferts ; » à ce décret littéraire, où La Harpe[2] la répète en ces termes :

« On apporte sur la scène Hippolyte expirant, qui, pour achever de rendre son père plus odieux, lui pardonne sa mort; c'est allonger inutilement la pièce, pour offrir une faute de plus. »

On jugera si L. Racine et La Harpe ont bien saisi l'esprit de cette scène[3], par la traduction[4] à peu près littérale que j'en vais donner.

t. XII, p. 1 sqq.; le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, article *Amplification;* les observations des divers commentateurs de Racine et surtout de La Harpe, dans son *Commentaire* et dans son *Lycée.*

1. *Comparaison* etc., déjà citée.
2. *Lycée.*
3. Chose singulière, pendant qu'ils la condamnent comme ajoutant mal à propos aux émotions douloureuses de la tragédie, un illustre critique allemand, Bœch (*Græc. trag. princip.* XIX), la blâme au contraire comme offrant ce qu'il appelle un *dénoûment heureux,* dans cette appréciation bien sévère d'un ouvrage si admiré : « .....Victoriam « Athenis meruit, licet longe inferior multis aliis Euripidis fabulis; « sed ipsa vitia, sententiæ imprimis immodice cumulatæ, et fortasse « faustus fabulæ exitus judicum animos videntur movisse, nisi æmu- « lorum Iophontis et Ionis etiam minus bonæ tragœdiæ fuerunt. »
4. Cette traduction est en grande partie empruntée à W. Schlegel, *Comparaison,* etc., déjà citée.

Diane, qui est venue reprocher à Thésée son aveugle colère et son empressement cruel, qui lui a révélé l'innocence de son fils, après quelques consolations accordées à ce malheureux père, s'adresse en ces termes à Hippolyte, apporté mourant sur la scène par ses esclaves :

Infortuné! dans quelle calamité fatale as-tu été enveloppé! La noblesse de ton âme t'a perdu.

HIPPOLYTE.

O souffle divin! quoique en proie aux douleurs, je t'ai senti et je suis soulagé. Sachez tous qu'en ce lieu est la déesse Diane[1].

DIANE.

Elle-même, infortuné, ta divinité chérie.

HIPPOLYTE.

Vois-tu, ma souveraine, l'état déplorable où je suis?

DIANE.

Je le vois; mais les larmes sont interdites à mes yeux.

HIPPOLYTE.

Tu n'as plus ton chasseur, ton serviteur fidèle....

DIANE.

Hélas! non, tu péris, toi qui m'étais si cher.

HIPPOLYTE.

Ni le conducteur de tes coursiers, ni le gardien de tes images.

DIANE.

La perfide Vénus a ourdi cette trame.

HIPPOLYTE.

Malheureux! je reconnais enfin la déesse qui m'opprime.

DIANE.

Elle était blessée de tes dédains; elle haïssait ta sagesse.

1. Voyez sur ce passage et la question de savoir si les divinités que montrait la scène grecque étaient censées vues des autres personnages, comme elles l'étaient des spectateurs, la note 1 de la page 10 du t. II.

HIPPOLYTE.

C'est elle seule, je le comprends, qui nous perd tous les trois.

DIANE.

Vous tous; toi, ton père, son épouse.

HIPPOLYTE.

Ah! je gémis aussi sur l'infortune de mon père.

DIANE.

Il fut trompé par les desseins d'une divinité.

HIPPOLYTE.

Que tu es malheureux de cet événement, ô mon père!

Cette touchante apostrophe arrache Thésée au mortel accablement où l'a plongé la vue des maux d'Hippolyte et la révélation de son innocence. Il s'écrie douloureusement :

C'en est fait de moi, mon enfant. La vie ne m'est plus rien.

HIPPOLYTE.

C'est toi que je pleure, mon père, bien plus que moi; c'est ta funeste erreur.

THÉSÉE.

Que ne puis-je mourir à ta place, mon enfant!

HIPPOLYTE.

O dons amers de ton père Neptune!

THÉSÉE.

Ma bouche eût-elle dû jamais les réclamer?

HIPPOLYTE.

Que veux-tu? peut-être m'aurais-tu tué de ta main, dans ton courroux.

THÉSÉE.

Oui, les dieux avaient égaré ma raison.

HIPPOLYTE.

Hélas! la race humaine est donc sous la malédiction des dieux[1].

1. V. 1380-1406.

Ici Diane reprend la parole, pour arrêter cet involontaire emportement du pieux Hippolyte. Remarquons, en passant, avec quel art ingénieux elle est ramenée dans le dialogue, comme tout à l'heure Thésée. Elle s'engage à le venger[1] sur un mortel favori de Vénus; elle lui annonce les honneurs qui, dans cette Trézène où il expire, consacreront sa mémoire. Le culte promis à Hippolyte par la déesse n'était point une invention du poëte; il se pratiquait à Trézène, et Pausanias en a parlé[2]. Les Grecs, qui empruntaient leurs tragédies aux traditions fabuleuses de leur histoire, y introduisaient volontiers ces origines de coutumes locales. On comprend tout ce qu'un tel mélange de fictions et de réalités ajoutait de vraisemblance à leurs compositions.

Les paroles par lesquelles Diane console les derniers instants d'Hippolyte sont, dans le grec, d'une grâce et d'une harmonie ravissantes : on croit véritablement y entendre le céleste accent d'une divinité :

Dans les siècles à venir, les jeunes vierges, avant leurs noces, couperont leur chevelure en ton honneur, et t'offriront le tribut de leur deuil et de leurs larmes. Tu seras l'éternel sujet de leurs plaintives chansons, et jamais l'amour que te porta Phèdre ne tombera dans le silence et dans l'oubli. Mais toi, fils du vieil Égée, prends ton enfant dans tes bras, et presse-le contre ton cœur. Ce n'est point ta volonté qui l'a perdu; les hommes sont excusables de se laisser prendre à l'erreur que leur envoient les dieux. Pour toi, Hippolyte, je t'exhorte à ne point haïr ton père; car c'est ta destinée qui seule te fait périr. Adieu, reçois mon dernier salut. Il ne m'est point permis de voir les morts, ni de souiller mon regard par

1. Elle fait, ou l'on fait en son nom, dans l'*Énéide*, XI, 845, la même promesse à Camille mourante :

> Non tamen indecorem tua te regina reliquit
> Extrema jam in morte : neque hoc sine nomine letum
> Per gentes erit, aut famam patieris inultæ.

L'idée de ce genre de consolation, réprouvé par nos idées chrétiennes, comme l'exprime si bien le Guzman de Voltaire à ses derniers moments, se rencontre sans cesse dans la poésie antique.

2. *Corinth.*, XXXII. Cf. Lucian, *de Dea Syria*, LXX ; Diod. Sic., IV, 62, etc.

de funèbres exhalaisons[1], et déjà je te vois approcher du moment fatal[2].

Cet adieu de la déesse est motivé par la même raison qui, dans l'Iliade[3], fait abandonner Hector par Apollon, quand la destinée l'a condamné, et qu'il va périr; qui, dans l'Énéide[4], ne permet pas à Junon d'assister à la lutte dernière, aux derniers moments de Turnus.

HIPPOLYTE.

Salut aussi à toi, vierge bienheureuse, et puisses-tu quitter sans trop de peine notre longue intimité. Je fais ma paix avec mon père; tu le veux, et j'ai toujours obéi à tes paroles. Mais, hélas! les ténèbres se répandent sur mes yeux. Prends-moi dans tes bras, mon père, et soutiens mes membres brisés.

THÉSÉE.

Ah! mon enfant! que décides-tu de moi?

HIPPOLYTE.

Malheureux! déjà je vois les portes de l'enfer.

THÉSÉE.

Me laisseras-tu ainsi, l'âme souillée d'un crime?

HIPPOLYTE.

Non, non; je t'acquitte de ce meurtre.

THÉSÉE.

Que dis-tu? Quoi! tu me décharges du sang versé!

HIPPOLYTE.

J'en atteste Diane, et son arc invincible.

THÉSÉE.

Enfant chéri! Que tu te montres généreux envers ton père!

HIPPOLYTE.

Adieu, mon père; mille fois, adieu!

1. Cf. Euripid., *Alcest.*, 22; Suid., v. Φιλήμων.
2. V. 1416-1430.
3. XXII, 213.
4. XII, 151. Cf. *ibid.*, Servius; Stat., *Theb.* VII, 789.

THÉSÉE.

Oh! que ton âme est bonne et pieuse!

HIPPOLYTE.

Demande aux dieux des fils qui me ressemblent.

THÉSÉE.

Ne m'abandonne point encore; fais quelque effort, mon enfant.

HIPPOLYTE.

Tous mes efforts sont vains; je meurs, ô mon père. Hâte-toi de voiler mon visage.

THÉSÉE.

Terre célèbre de l'Attique, royaume de Pallas, de quel homme vous allez être privés! Malheureux! que de fois je me souviendrai de tes coups, ô Cypris[1].

C'est par cette scène d'un pathétique admirable que s'achève la pièce d'Euripide. Ainsi, dans la tragédie grecque, à l'horreur des catastrophes se mêlaient des émotions attendrissantes; ainsi la Melpomène antique guérissait elle-même les blessures qu'avait faites son poignard. Si notre sensibilité s'est d'abord révoltée contre ces dures lois du sort, qui accablent et écrasent l'innocence, elle s'apaise par degrés à la vue de ce père qui s'accuse et demande grâce; de ce fils qui s'oublie lui-même pour pleurer sur son oppresseur et pour lui pardonner; de cette divinité amie, qui préside à leur réconciliation. Sous quel noble et divin aspect le poëte nous montre Diane! Quelle tendre pitié, et, en même temps, quelle sérénité céleste! Quel charme consolant dans ses paroles, qui calment les douleurs de l'âme, de même que sa seule présence soulage les souffrances du corps et suspend l'approche du trépas! Ce n'est point là une de ces froides idoles qu'Euripide fit trop souvent descendre du ciel de son théâtre, et que séparait uniquement de la terre la science du machiniste. On y reconnaît d'abord une immortelle, une habitante de l'Olympe, et le spectateur s'écrierait volontiers comme Hip-

1. 1431-1452.

polyte : « O souffle divin! » La divine inspiration de Sophocle anime encore la scène grecque.

Telle est cette tragédie, si belle, qu'on hésite à dire de celle qu'elle a produite, avec les expressions d'Horace : *O matre pulchra filia pulchrior!* Il me reste, ce sera le sujet du chapitre suivant, à discuter les critiques passionnées qu'on a successivement opposées au chef-d'œuvre d'Euripide et à celui de Racine; à montrer que chacun de ces deux ouvrages, au nom duquel on a condamné l'autre, a son sujet particulier, son originalité; que, s'ils diffèrent, comme on a pu en juger, dans les détails, par le caractère de la composition et le choix des mœurs, ils ne diffèrent pas moins par la conception principale; que du fonds fourni par Euripide, et de quelques indications de Sénèque, Racine, animé par le spectacle des mœurs de son temps, inspiré surtout par les idées du christianisme, a su tirer une production que ne peut revendiquer la Grèce, et qui appartient en propre à notre théâtre. Ces développements sur lesquels je dois surtout insister, je les ferai suivre d'une revue des pièces anciennes et modernes, où ont été traités, tant de fois, avec des succès divers, le sujet d'Hippolyte et quelques sujets analogues; je les ferai précéder de quelques détails nécessaires, et qui n'ont point encore trouvé leur place, sur l'histoire de la composition et de la représentation de l'*Hippolyte* d'Euripide[1].

1. Au commencement de la présente année, 1865, Athènes, et, peu s'en est fallu, le théâtre de Bacchus, récemment rendu au jour, ont revu l'œuvre d'Euripide, mais, à la gloire de Racine, sous la forme moderne qu'elle a reçue de notre poëte. Une grande tragédienne, Mme Ristori, y a représenté, au milieu d'un grand concours et de vifs transports, *Phèdre* traduite en italien. Une représentation pareille de la *Médée* de M. Ernest Legouvé (voyez plus loin p. 177), a, les jours suivants, comme évoqué de nouveau la mémoire d'Euripide.

CHAPITRE TROISIÈME.

Continuation du même sujet.

J'ai eu plus d'une occasion de rappeler[1] qu'aux concours dramatiques d'Athènes des tragédies déjà représentées étaient quelquefois reproduites, soit par leurs auteurs eux-mêmes, soit par les héritiers, les disciples, les amis de ceux-ci, avec les changements qui pouvaient donner à l'ouvrage l'apparence d'une nouveauté et le rendre plus digne des suffrages du public. Telle est précisément l'histoire de l'*Hippolyte*, que nous savons avoir deux fois disputé le prix et ne l'avoir remporté que sous sa seconde forme, après des corrections que l'effet peu favorable d'une précédente épreuve avait indiquées à Euripide[2]. De là deux *Hippolyte* qui eurent cours dans l'antiquité, et qu'on distingua, peut-être selon l'usage le plus ordinaire, par l'addition au titre des mots premier et second[3]; peut-être encore, comme le texte de certains manuscrits, l'énoncé de certaines citations[4] le feraient croire, par le nom de Phèdre donné à l'un d'eux[5]; mais surtout, ce qui n'est pas une conjecture, ce qui n'est pas douteux, par ces deux désignations : *Hippolyte voilé*[6], *Hippolyte couronné*, ou

1. T. I, p. 68 sqq.; III, 8 sqq.
2. *Argum. Hippol.* Cf. Bentley, *Epist. ad J. Mill.*; J. A. Hartung, *Euripid. restitut.*, 1843. t. I, p. 41 sqq., 419 sq. Ce dernier critique pense qu'Euripide n'a pas eu dessein de corriger son premier ouvrage, mais d'en faire, sur le même sujet, un nouveau et tout différent.
3. Valckenaer, *Præfat. ad Hippol.*
4. De Lucien (*Adv. indoct.*); d'Eustathe (*in Iliad.* VI et VII); de Stobée, *passim*. Priscien a dit de même la *Phèdre* de Sénèque.
5. Valckenaer, *ibid.*; *Diatr. in Euripid. fragm.*, c. II.
6. J. Poll., IX, 50; schol. Theocrit., II, 10.

plutôt *porte-couronne*[1]. A qui remontent-elles, à Euripide lui-même ou aux grammairiens? On ne le sait. On ne sait pas davantage ce qu'elles signifiaient. Les uns, les expliquant métaphoriquement, et, je le crains, subtilement, y ont trouvé l'expression de la fortune diverse des deux *Hippolyte*, le second, par l'éclat de sa couronne, ayant, ont-ils dit, effacé et comme voilé le premier[2]; les autres, dans leurs explications, se sont plus rapprochés du sens littéral; pour eux[3], l'*Hippolyte porte-couronne* a été simplement celui qui, dédaignant Vénus, offre à Diane, avec ses hommages, la gracieuse couronne décrite par le poëte[4]; et l'*Hippolyte voilé*, tantôt[5] le malheureux fils de Thésée rapporté à son père, déjà mort et, selon l'usage[6], couvert d'un voile; tantôt le chaste beau-fils de Phèdre recevant avec confusion l'aveu de son amour, et par pudeur se couvrant le visage[7]. Ces interprétations spécieuses se rapportent à l'opinion que se sont formée assez généralement les critiques[8] du plan primitivement adopté par Euripide, et, comme il avait blessé en quelques points le public, ensuite modifié par lui; ils s'accordent, à peu près, à penser qu'Euripide d'abord, poussant à bout, avec une hardiesse qui ne fut point approuvée, la passion de Phèdre, la lui avait fait avouer, de sa propre bouche, à celui qui en était l'objet. C'est ce qui leur paraît résulter de deux fragments en tête desquels il n'est pas téméraire de placer les noms de Phèdre et d'Hippolyte.

PHÈDRE.

J'ai pour m'enseigner à ne rien craindre, à tout oser, un

1. *Argum. Hippol.*; Hesych., v. Ἀνάσειράζων; Priscian., etc.
2. Valckenaer, *ibid.*; Brumoy, etc.
3. Barnes, Markland, Bentley, Prévost, Monk, etc. — 4. V. 72 sqq.
5. Musgrave, Brunck, etc.
6. Voyez *Hippol.*, v. 1449. Cf. *ibid.*, 250 sq.; *Troad.*, 635; Soph., *Aj.*, 913 sqq., etc.
7. Toup *in Theocrit.*, II, 10.
8. Musgrave, Valckenaer, Brunck, Prévost, Matthiæ, etc.; voyez en dernier lieu J. A. Hartung, *ibid.* p. 41 sqq.; F. G. Wagner, *Euripid. fragm.* éd. F. Didot, 1846, p. 720 sqq.; A Nauck, *Trag. græc. fragm.* 1856, p, 390 sqq.

maître bien fécond en ressources contre les difficultés de la vie, l'Amour, celui de tous les dieux auquel on peut le moins résister[1].

HIPPOLYTE.

O sainte pudeur, si, toujours présente au cœur des mortels, tu les gardais de violer sans rougir tes lois[2].

On croit encore que dans le premier *Hippolyte* Thésée n'était point représenté, ainsi qu'il l'est dans le second, comme revenant de consulter religieusement un oracle, mais, ce qui le rendait moins digne d'intérêt, comme échappé des enfers où l'avait conduit avec Pirithoüs une impie autant que hasardeuse entreprise. De là, pense-t-on, cette apostrophe :

THÉSÉE.

O brillant éther, pure lumière du jour, que votre aspect semble doux, et dans le bonheur, et même quand on est malheureux, comme je le suis[3] !

Enfin, d'un passage de Plutarque[4], où il est dit que, chez Euripide, Phèdre reproche à Thésée de l'avoir lui-même poussée par ses torts envers elle à aimer Hippolyte, on a pu tirer cette conclusion que dans la première des deux tragédies le nœud n'était point formé, comme dans la seconde, par la mort volontaire de Phèdre et sa lettre calomnieuse ; qu'elle-même, au dénoûment, venait, devant Thésée, et peut-être sur le corps sanglant d'Hippolyte, *rendre* à cet infortuné *son innocence*. Si toutes ces conjectures étaient fondées, il faudrait admettre en même temps, ce qui en a paru à beaucoup la conséquence vraisemblable et importante, que de l'*Hippolyte voilé* venaient les principales situations de la tragédie de Sénèque.

L'*Hippolyte couronné* fut représenté la quatrième année de la LXXXVII[e] olympiade[5], l'année même où mourut

1. Fragm. VI. — 2. Fragm. III. — 3. Fragm. XII.
4. *De audiend. poet.*, VIII.
5. *Argum. Hippol.* Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 69.

Périclès, et un critique peu favorable à l'ouvrage[1] a cru devoir attribuer en partie l'accueil qu'il reçut du public au rapport que présentait avec un événement, dont les esprits devaient être si préoccupés, cette conclusion, substituée, pense-t-il, par le poëte, dans l'intérêt même du rapprochement, à une autre meilleure, par laquelle se terminait l'*Hippolyte voilé*[2] :

THÉSÉE.

Terre célèbre de l'Attique, royaume de Pallas, de quel homme vous allez être privés! Malheureux, que de fois je me souviendrai de tes coups, ô Cypris!

LE CHŒUR.

A tous les citoyens est commune cette douleur inattendue; elle fera répandre bien des larmes; car les regrets que l'on donne à la perte des grands hommes, vont toujours s'augmentant[3].

D'autres passages de la pièce[4], où il est question de la maladie morale qui tourmente Phèdre, paraissent au même critique avoir pu être détournés de leur sens métaphorique à l'expression des douleurs d'Athènes ellemême, pendant la contagion qui venait de lui enlever, avec tant de citoyens, le chef de l'État, et n'avoir pas été sans influence sur le succès de la tragédie. Quoi qu'on en doive penser, son succès fut complet : le même témoignage qui nous apprend à quelle époque elle reparut au théâtre, nous fait connaître qu'elle obtint le prix sur deux ouvrages, l'un d'Iophon, l'autre d'Ion, lesquels n'eurent dans ce concours que la deuxième et la troisième place.

Il est vraiment singulier qu'une tragédie reçue avec

1. Bœckh, *Græc. trag. princip.*, XIV; voyez plus haut, p. 63.
2. C'était, selon Musgrave, Valckenaer et autres, une strophe conservée par Stobée, v. 16, et dont voici le sens : « Hippolyte, héros bienheureux, quels honneurs te vaudra ta chasteté! Rien chez les mortels de plus puissant que la vertu; tôt ou tard vient pour elle le moment de la récompense. »
3. V. 1450 sqq.
4. V. 175, 185 sqq., 208 sq., etc

applaudissement et honorée d'une couronne dans le plus beau siècle des arts, par le peuple le plus poli de la terre; une tragédie que les scoliastes, interprètes naturels du goût des Grecs, ont placée au premier rang[1], parmi les chefs-d'œuvre d'un grand poëte, parvenu à la maturité de l'âge comme du génie (il avait alors cinquante et un ans); une tragédie connue même des barbares, dit Pausanias[2], objet, chez les anciens et les modernes, de tant de citations, d'allusions, d'imitations de détail; une tragédie qui a excité l'émulation féconde, non pas seulement de Sénèque, mais d'un poëte tel que Racine, ait été traitée, par Voltaire, par La Harpe, son trop docile disciple[3], avec tant de dédain. Aujourd'hui que l'on apporte à l'étude de l'antiquité moins de préjugés modernes, moins de préventions nationales, et, il est permis à notre temps de s'en glorifier, plus de patience et de lumières, on a vraiment peine à comprendre comment des hommes de ce mérite ont pu montrer, dans l'appréciation de cet antique ouvrage, tant de mauvaise foi, de légèreté, de volontaire ignorance.

Voltaire, rapprochant l'un de l'autre l'ouvrage de Racine et celui d'Euripide, s'est borné sur ce dernier à quelques assertions tranchantes[4], fidèlement recueillies et commentées par La Harpe. La Harpe s'est chargé de montrer en détail ce que Voltaire avait seulement indiqué, comment Racine, en empruntant à Euripide *trente ou*

1. Τὸ δὲ δρᾶμα τῶν πρώτων. *Argum.* On a quelquefois entendu cela de la victoire remportée par Euripide, avec son *Hippolyte couronné*, sur Iophon et Ion; mais, cette victoire étant rappelée quelques lignes plus haut, il est probable que le scoliaste n'y est point revenu dans ce passage. C'est l'opinion de Dupuy, dans des *Remarques critiques sur le texte et sur quelques traductions de l'Hippolyte*, lues en 1775 à l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres, et insérées dans le recueil de ses *Mémoires*, t. XLI, p. 433, où on fera bien de les chercher.

2. *Attic.*, I, XX.

3. On peut leur adjoindre Marmontel, qui, après avoir emprunté à notre *Phèdre* des exemples fort bien choisis d'éloquence poétique, s'est cru le droit d'ajouter : « Il n'en fallait pas moins pour obtenir grâce; et la fable d'Euripide, sans l'art de Racine, n'était pas digne du théâtre français. » (*Éléments de littérature*, article *Éloquence poétique.*)

4. *Lettres sur OEdipe.*

quarante vers, qui se sont trouvés dignes d'être imités par le plus grand de nos poëtes, en s'appropriant *le seul bel endroit, et même le seul raisonnable* qui se rencontre dans la tragédie grecque, avait fait tout au plus ce que faisait Molière, lorsqu'il *reprenait son bien* dans Cyrano de Bergerac. Je cite textuellement..

Ceux de mes lecteurs à qui seront présentes les deux tragédies, et qui auront conservé quelque souvenir des nombreux sujets de comparaison qu'elles m'ont offerts, apprécieront la véracité de Voltaire, lorsqu'il borne à l'imitation de quelques vers toutes les obligations de Racine envers Euripide, et qu'à l'exception d'un passage, *le seul beau et même le seul raisonnable* de l'ouvrage, il met tout le reste au rang des conceptions de Cyrano de Bergerac!

La Harpe n'est pas beaucoup plus mesuré et plus respectueux; mais au moins prend-il la peine d'expliquer ses mépris, et fait-il à Euripide l'honneur de lui montrer ses *fautes;* car c'est là l'expression modeste dont se sert, à plusieurs reprises, envers l'auteur de l'*Hippolyte*, l'auteur de *Warwick* et de *Coriolan*. Ses critiques sont éparses dans les parties de son Cours de littérature qui traitent du théâtre grec et du théâtre français; il les a reproduites avec plus de développement dans son Commentaire sur Racine; je vais les rassembler et les parcourir rapidement en suivant l'ordre où les présente la marche de la pièce.

La Harpe se récrie d'abord contre l'artifice grossier du prologue, *faute énorme et inexcusable*, dit-il, qui *ramène l'art à son enfance*[1]. J'ai déjà plus d'une fois réduit à sa juste valeur ce reproche banal. Si, indépendamment de cette espèce de préface poétique, la pièce s'expose avec vraisemblance et intérêt, est-il raisonnable de se montrer si sévère pour un détail qui n'y tient point essentiellement et qu'on en pourrait retrancher? Mais ce prologue *annonce d'avance tout ce qui va se passer*[2]. Cela est vrai

1. *Lycée.* — 2. *Ibid.*

et prouve seulement, je le répète, que les Grecs plaçaient l'intérêt dramatique autre part que dans l'attente du dénoûment. Mais *introduire une divinité pour lui faire jouer un si exécrable rôle*[1] ! C'est la faute de la mythologie grecque, et non pas d'Euripide, qui ne pouvait la changer. Dans la pièce de Racine, Vénus a-t-elle par hasard des sentiments plus dignes d'une divinité ? Seulement elle ne les exprime pas elle-même, avec cette franchise dont j'ai blâmé l'excès chez Euripide, et qui seule mérite ici d'être relevée ?

Voici un reproche bien singulier. Euripide, dit La Harpe, *n'a point mis d'épisode dans cette pièce, aussi a-t-il laissé beaucoup de langueur dans l'action*[2]. C'est la première fois, je crois, qu'on a reproché à un poëte de s'être renfermé dans son sujet. Quant à cette *langueur* prétendue, il m'est impossible de l'apercevoir. La pièce est fort simple, comme toutes celles du même théâtre ; mais en même temps, et par cela même, assez vivement conduite. Ensuite, l'usage des épisodes n'a-t-il pas d'ordinaire un effet tout opposé à celui que leur attribue le critique ? L'épisode Aricie, par exemple, dont il paraît secrètement préoccupé, malgré le charme d'une ravissante poésie, malgré les heureux effets qui en résultent et pour lesquels il a été introduit dans l'action, n'en est-il pas lui-même un exemple frappant ?

Cette *langueur* qui nous échappe dans l'*Hippolyte*, La Harpe va nous la montrer. *Les conversations de Phèdre avec sa nourrice remplissent*, dit-il, *les deux premiers actes*. Il y a dans ce peu de mots beaucoup à admirer. D'abord la confiance ingénue avec laquelle l'auteur du Lycée, ici comme en beaucoup d'autres occasions, adopte cette division par actes que ne connurent jamais les tragiques grecs, et que dément la simplicité de leurs compositions, ensuite la bonne foi qui lui fait étendre à la mesure de *deux actes* ce qui n'occupe réellement qu'une seule scène. Mais enfin, si cette scène n'est qu'une

1. *Lycée.* — 2. *Ibid.*

oiseuse *conversation*, le reproche subsiste en partie, et Euripide n'est qu'à moitié justifié. Qu'est-ce donc que cette *conversation* tant reprochée? Le croirait-on? C'est précisément ce qui paraissait à Voltaire *le seul beau, le seul raisonnable endroit* de la pièce, cet égarement, cette révélation de Phèdre, imités et traduits par Racine. Ainsi le critique, dans son zèle maladroit et aveugle, écrase du même coup, avec le poëte qu'il attaque, celui qu'il veut défendre. C'est tout à fait comme le malencontreux émoucheur de La Fontaine.

Qu'on me permette d'emprunter à l'apologue une autre comparaison. L'argumentation mensongère et brutale de La Harpe contre le pauvre Euripide, qui ne peut lui répondre, me paraît ressembler beaucoup au dialogue du loup et de l'agneau, On y trouve la même bienveillance, la même logique, la même manière d'avoir raison malgré toute raison. Euripide, dit-il, *portant l'intérêt sur Hippolyte*, ce qu'il ne manque pas de désapprouver, quoique Hippolyte soit le héros de la pièce, *ne s'est pas embarrassé de faire un monstre de sa Phèdre*[1]. Et comment sa Phèdre est-elle *un monstre?* C'est d'abord que ce *délire*, cette *honte*, cet *accablement*, où, jusqu'à La Harpe, on avait eu la simplicité de voir *le combat* touchant *du crime et du remords*, ne sont rien moins que cela. Que sont-ils donc? le voici: *l'état violent de Phèdre vient surtout de ce que la passion qu'elle ressent, n'est point un penchant naturel et spontané, mais une espèce de maladie envoyée par les dieux, et qui ne peut que la tourmenter*[2]. Apparemment que chez Racine, où Phèdre accuse sans cesse de sa passion criminelle la haine de Vénus, il en est autrement. Apparemment qu'en effaçant de cette aventure l'intervention divine, en la réduisant aux effets d'un sentiment involontaire, on en changerait la nature. Comprendra qui pourra une pareille confusion d'idées et de langage: quant à moi, je me récuse, et crois pouvoir sans injustice appliquer à ce passage, tout à fait inintelligible, et pour

1. *Comment., préf.* — 2. *Ibid.*

ceux qui le lisent, et sans doute pour celui qui l'a écrit, l'expression par laquelle La Harpe désignait ce genre particulier d'obscurité. C'est vraiment du *galimatias double*.

Suivons l'analyse de La Harpe et remarquons-en l'exactitude. Phèdre, après avoir résisté longtemps aux plus vives sollicitations, dévoile enfin, avec confusion, son honteux secret, et déclare qu'elle veut mourir plutôt que de manquer à la vertu et de perdre l'honneur ; c'est là ce que La Harpe appelle *exhaler devant un chœur de femmes toutes les fureurs d'une passion criminelle*[1]. Phèdre repousse avec horreur le conseil de s'abandonner à un penchant qu'elle ne peut vaincre, et La Harpe, dans son véridique procès-verbal, rapporte qu'*elle cède par degrés aux lâches insinuations de sa nourrice*[2]. Lorsque cette esclave promet à sa maîtresse de la guérir par un charme magique, par un philtre, Phèdre soupçonne avec terreur qu'elle veut abuser de la connaissance de sa funeste passion auprès de celui qui l'a causée, et La Harpe dit charitablement, en des termes qu'il a répétés deux fois, et qu'on a quelque honte de transcrire, que *la nourrice s'est chargée de faire des propositions à Hippolyte*[3]. Comprend-on toute l'adresse de ce mot *s'est chargée?* Sans compromettre entièrement la véracité du critique, il peut cependant faire soupçonner la Phèdre grecque d'une complicité qui, je crois, est dans ses désirs secrets, mais qui n'est point dans ses actes, à laquelle consent tacitement sa passion, mais que repousse sa volonté : peinture admirable où paraissent à la fois la faiblesse de l'âme et sa force.

La Harpe nous dit que cette *indécence grossière,* qu'il a fort gratuitement imputée à Euripide, *ne serait pas tolérée sur un théâtre épuré*[4], et il ajoute que Sénèque, en prêtant à Phèdre elle-même cette démarche honteuse, *eut le mérite d'éviter un défaut de bienséance*. Voilà certes un senti-

1. *Lycée.* — 2. *Comment., préf.*
3. *Lycée.* — 4. *Ibid.*

ment des bienséances fort délicat! Ce qu'il y a de curieux, c'est que Racine, dont l'intérêt mal entendu le rend si injuste, a fait précisément ce qu'il veut qu'ait fait Euripide. Non-seulement la Phèdre française parle pour elle-même, comme celle de Sénèque, mais elle emploie l'entremise de sa nourrice. C'est bien pis qu'Euripide, ou plutôt c'est encore mieux. Racine a été assez sûr de son art pour oser pousser à bout la passion, et la précipiter bien au delà des limites de la bienséance, où la passion ne s'arrête guère.

Mais voici le coup de grâce pour ce rôle antique que La Harpe a entrepris d'immoler à la gloire du théâtre moderne : *la mort de Phèdre n'est point un repentir, mais une vengeance*[1]. Je répondrai d'abord que, s'il est vrai en général, comme La Harpe le dit, que *la mort est pour tous les hommes le moment du repentir*[2], cette vérité appartient plus à la morale du christianisme qu'aux idées païennes, et qu'un poëte ancien serait jusqu'à un certain point excusable de l'avoir contredite. Ensuite, de quoi la Phèdre d'Euripide se repentirait-elle? Se repent-on d'un penchant involontaire? pas plus que d'une blessure fortuite, que d'une plaie secrète. Elle en pleure, elle en rougit, elle cache sa honte à tous les yeux, jusqu'au moment où la curiosité et l'indiscrétion d'une esclave la surprennent et la révèlent. Alors elle tombe dans le désespoir, et, pour sauver sa gloire et l'honneur de ses enfants, elle calomnie l'innocence. Jusque-là, elle s'était conservée vertueuse et pure, elle était digne d'estime et d'admiration ; elle devient odieuse par l'acte forcené où la pousse le soin de sa renommée. N'oublions pas toutefois ce qui tempère l'atrocité de son crime, l'excès de son malheur, l'emportement de sa résolution, l'abandon qu'elle fait d'elle-même ; elle se punit d'avance, elle se perd avec ce qu'elle aime ; je veux croire qu'il se mêle aux motifs qui l'animent le désir confus de se venger des mépris qu'elle a soufferts et de ceux qu'elle prévoit, peut-

1. *Lycée; Comment., préf.* — 2. *Ibid.*

être aussi d'unir à son sort l'objet chéri et tout ensemble odieux d'une affection déréglée; mais dans ces mouvements divers, dans ce tumulte de la passion, je ne puis voir, comme La Harpe, *une honteuse absurdité, un démenti donné aux principes de l'art, au bon sens, à la nature*, que l'aristarque, avec une véhémence bien singulière dans un livre de critique, apostrophe en ces termes : *O nature, qui êtes l'âme de la tragédie, vous que les Grecs et ce même Euripide ont souvent peinte avec des traits si vrais, est-ce ainsi que vous êtes faite? Y a-t-il des femmes comme cette Phèdre*[1]? J'admire, je l'avoue, quel intérêt s'attache encore à cette femme si coupable, qui n'est pas cependant le personnage intéressant de la pièce, qui n'en est, au contraire, comme on l'a dit ingénieusement[2], que *le mal nécessaire.* J'admire comment le poëte nous fait seulement pressentir son crime, et la soustrait à nos yeux avant qu'elle s'en soit souillée.

Si je m'arrête à suivre ainsi en détail les observations de La Harpe, c'est qu'en montrant combien elles sont vaines, je trouve une nouvelle occasion d'expliquer le génie d'Euripide et la perfection de son œuvre ; c'est que la chute de cet échafaudage, élevé autour de son monument par une envieuse et fausse critique, doit en mieux découvrir les proportions et la beauté. On ne peut trop s'étonner à quel point La Harpe l'a méconnu ou a voulu le méconnaître. Le sujet même semble lui avoir échappé. Il est tellement poursuivi de l'idée de la pièce française et du désir de la retrouver dans la pièce grecque, qu'il croit que celle-ci doit comme l'autre se terminer à la mort de Phèdre. Elle *est régulièrement finie*, s'écrie-t-il, *et Thésée n'est pas encore arrivé. Faute impardonnable*[3] ! Quoi ! une pièce dont le nœud est la calomnie de Phèdre et l'erreur de Thésée, dont le dénoûment est la mort d'Hippolyte, une telle pièce est finie avant que rien de tout cela

1. *Lycée.*
2. W. Schlegel, *Comparaison*, etc., déjà citée.
3. *Lycée.*

ait eu lieu! Peut-on pousser plus loin la mauvaise foi, ou tout au moins l'inattention?

Enfin, nous rencontrons des critiques plus sincères et plus justes. Elles portent sur deux passages du rôle d'Hippolyte et de celui de Thésée. Quoique La Harpe ait peu compris le premier de ces personnages, qui est fort loin de nos mœurs et de nos habitudes théâtrales, on ne peut s'empêcher de convenir avec lui que la longue déclamation contre les femmes, où Euripide semble avoir parlé lui-même sous le masque de son héros[1], est un morceau peu conforme au génie de la poésie dramatique, et même quelquefois à la raison[2]. Il faut lui accorder aussi que Thésée, malgré ses justes motifs de ressentiment, ne se montre point assez père lorsqu'on lui annonce la mort de son fils[3]. Mais, en faisant cette dernière concession, n'oublions pas de remarquer que La Harpe, trompé par la traduction de Brumoy, a beaucoup exagéré la dureté qu'il reproche au roi d'Athènes. Les tragiques grecs auraient plus que d'autres le droit d'accuser leurs traducteurs de trahison. La plupart des critiques qu'on leur oppose ont pris leur source dans des versions infidèles. Pour y répondre, il suffit presque toujours de recourir au texte. Ainsi, dans le passage qui nous occupe, Brumoy fait dire à Thésée :

« Je l'avouerai, ma haine pour un perfide m'a fait écouter ce récit avec quelque sorte de satisfaction. Mais, enfin, je sens que la piété envers les dieux, et la tendresse pour un fils, tout coupable qu'il est, se réveillent dans mon cœur. Ainsi, sans douleur sur cet événement, je demeure dans l'indifférence. »

La Harpe, qui transcrit, ou peu s'en faut, cette traduction lâche et traînante, mais surtout très-peu exacte, se récrie avec raison sur tant de froideur chez un père et dans un pareil moment. S'il eût pris la peine de la comparer au grec, comme le voulait l'équité, il eût sans doute

1. V. 612 sqq. — 2. *Lycée ; Comment., préf.*
3. *Lycée.*

modéré quelque peu la sévérité de ses reproches. Voi littéralement, comment Euripide fait parler Thésée :

« Ma colère contre un perfide m'a fait d'abord prendr quelque plaisir à ce récit ; maintenant, par respect pour les dieux vengeurs, par égard pour ce malheureux, qui enfin est né de moi, je ne puis témoigner ni joie ni douleur [1]. »

Y a-t-il là, je le demande, dans cette hésitation d'un père entre son ressentiment et un reste de tendresse, entre les dieux dont il a réclamé le secours et le fils qu'ils ont frappé, quelque chose qui ressemble à ces ridicules paroles de Brumoy : *Je reste dans l'indifférence?*

Au reste, Euripide n'est pas ici, j'en conviens, tout à fait irréprochable, et c'est le lieu de faire observer avec quel art Racine imite et corrige les anciens. Lorsque, dans sa Phèdre, Thésée a chassé Hippolyte, et l'a dévoué à une inévitable vengeance, la tendresse paternelle s'émeut et s'exprime dans ces vers, bien plus naturels et bien plus touchants que ceux du poëte grec :

Misérable, tu cours à ta perte infaillible.
Neptune, par le fleuve aux dieux même terrible,
M'a donné sa parole et va l'exécuter.
Un dieu vengeur te suit, tu ne peux l'éviter.
Je t'aimais ; et je sens que, malgré ton offense,
Mes entrailles pour toi se troublent par avance :
Mais à te condamner tu m'as trop engagé.
Jamais père en effet fut-il plus outragé ?
Justes dieux, qui voyez la douleur qui m'accable,
Ai-je pu mettre au jour un enfant si coupable [2] ?

Revenons à La Harpe, et, après avoir relevé tant d'observations critiques, dont deux seulement ont quelque fondement, reprochons-lui, pour en finir, le mépris qu'il fait de cette scène admirable à laquelle nous avons cru devoir nous arrêter assez longtemps, de cette interven-

1. V. 1247-1250.
2. Acte IV, sc.

tion consolante de Diane, qui, en rapprochant le père et le fils, réconcilie les spectateurs avec l'horreur du dénoûment.

C'est cependant d'un tel examen, où la pièce grecque est presque toujours mal comprise, et plus souvent encore falsifiée, qui dénote, avec tant de prévention, si peu de connaissance du théâtre ancien, une lecture si superficielle de l'ouvrage qu'on prétend juger; c'est, dis-je, d'un tel examen que s'est autorisé La Harpe pour s'indigner qu'on ait osé *établir un parallèle* entre Euripide et Racine; pour prétendre, et répéter avec complaisance, que *Racine a remplacé les plus grandes fautes par les plus grandes beautés;* pour conclure enfin par ces paroles vraiment insensées : *Tel est cet ouvrage, qu'il faut bien pardonner à Euripide, puisque nous lui devons celui de Racine*[1].

D'où venait à La Harpe, contre un poëte mort depuis plusieurs milliers d'années, une violence et un emportement que les contemporains sont seuls en possession d'exciter? d'une passion toute contemporaine: de l'ascendant qu'exerçaient sur ses jugements les opinions de Voltaire; du désir d'élever les tragiques français, et Voltaire à leur tête, au-dessus de tous les poëtes dramatiques de tous les temps; que sais-je enfin? peut-être de la pensée secrète que le disciple pourrait bien suivre lui-même la haute fortune du maître. La Harpe se reposait avec sécurité dans cette opinion fort contestable, que les arts de l'imagination, et en particulier la tragédie, ont été sans cesse en se perfectionnant des anciens aux modernes, et, chez nous, du dix-septième au dix-huitième siècle. Cette foi dans la perfectibilité tragique lui montrait, entre les productions successives de la scène, une progression toujours croissante, dont le dernier terme était sans doute à ses yeux *Coriolan* ou *Warwick*. C'est de cette hauteur, qu'abaissant ses regards vers le théâtre grec, il souriait avec une indulgence protectrice, ou une dédaigneuse pitié, à ce qui lui semblait l'enfance et le bégayement de

1. *Lycée; Comment.*

l'art, à cette poésie primitive où, suivant d'autres juges, la voix humaine, à peine dénouée, a dû rencontrer, dès ses premières paroles, l'accent naïf et inimitable de la passion et de la vérité.

Nous avons vu[1], lorsque nous nous sommes occupés de l'*Iphigénie en Aulide*, que les censeurs de la pièce grecque avaient suscité contre la pièce française une réaction assez semblable à celles que causent en politique l'emportement et les excès des partis. Il en a été de même à l'occasion de l'*Hippolyte* et de la Phèdre. Racine a expié de nouveau, par des attaques fort vives et le plus souvent fort injustes, les indiscrètes préférences de ses exclusifs admirateurs.

Dès 1776, Batteux, défendant contre Voltaire, avec l'*Œdipe* de Sophocle[2], l'*Hippolyte* d'Euripide[3], avait établi, entre cette pièce et la Phèdre de Racine, un parallèle, aussi modéré du reste que judicieux, mais dans lequel l'avantage n'était pas toujours du côté du poëte français. Ce fut bien pis après les développements que reçut dans le Lycée une opinion que son premier auteur eût sans doute retirée, s'il eût pu voir combien un disciple fanatique la prenait au sérieux, et quelle extension il lui donnait.

A peu près vers la même époque, en 1807 et 1808, Geoffroy dans un *commentaire*[4], où il reproduisait les doctrines de ses feuilletons, W. Schlegel dans une brochure[5] écrite en français avec beaucoup d'élégance et d'esprit, entrèrent ensemble en lice, l'un seulement contre La Harpe, l'autre contre Racine lui-même. Tous deux apportaient aussi au combat leurs passions personnelles : le journaliste français, une aversion, qu'on a crue systématique, contre Voltaire et tout ce qui y tenait de près ou

1. P. 2 et 3 de ce volume.
2. *Mém. de l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres*, t. XLII, p. 473.
3. *Ibid.*, page 452 ; dissertation déjà citée dans le chapitre précédent.
4. *Œuvres de J. Racine, avec des Commentaires par J. H. Geoffroy;* Paris, 1808, t. IV.
5. *Comparaison*, etc., déjà citée.

de loin ; le critique allemand, une haine patriotique contre la France, dont il attaquait le théâtre, en attendant mieux. Leurs écrits sont remarquables par la connaissance de la scène antique. Le second surtout y montre cette sagacité savante qu'il fit depuis briller d'un si vif éclat dans la première partie de son Cours de littérature dramatique. Il pénètre tous les secrets du génie tragique des Grecs, et développe les beautés les plus délicates de la composition d'Euripide. Mais ce goût fin et sûr l'abandonne complétement quand il s'agit de la tragédie française et de l'œuvre de Racine, dont il ignore, ou feint d'ignorer, l'esprit et le caractère[1]. C'est tout le contraire de La Harpe, si habile à expliquer les ressorts de notre théâtre, et qui perd subitement le sens critique quand il se trouve transporté au théâtre d'Athènes, devant une pièce d'Euripide. On croit, en écoutant leurs arguments contradictoires, entendre deux plaidoiries sans conscience, où une bonne cause est compromise par l'ardeur de l'avocat à travestir et à diffamer son adverse partie. Ce qui complète la ressemblance, c'est que les plaidoiries seules font le procès, qui, sans elles, n'existerait pas, et que terminerait aussitôt un équitable arbitrage. Les deux pièces, en effet, pas plus que les deux théâtres, n'ont rien à se disputer ; chacune a son caractère particulier, son origina-

1. Voyez, à ce sujet, un remarquable article de M. P. Dubois dans *le Globe* du 23 octobre 1827, t. V, n° 87 ; voyez aussi la judicieuse et élégante notice dont M. Geruzez, en 1847, a fait précéder son édition du *Théâtre choisi de Racine*, les notes pleines d'érudition et de goût où il a marqué le rapport des pièces de ce théâtre dont nous sommes plus spécialement appelés à nous occuper ici, de la *Phèdre* comme de l'*Iphigénie en Aulide*, avec leurs modèles antiques. Dans des Dialogues des morts réimprimés en 1856 (*Thèses de Littérature*, p. 225 et suivantes), M. B. Jullien a fait disputer sur l'art dramatique Casimir Delavigne et W. Schlegel, prêtant à l'un un ton affirmatif et tranchant, à l'autre une facilité complaisante, qu'ils n'eussent certainement pas eus de leur vivant. L'entretien, d'ailleurs piquant et instructif, d'une franchise d'opinions qui provoque utilement à l'examen, fait payer un peu cher à Schlegel, et, par occasion, aux tragiques grecs et à leurs chefs-d'œuvre, à l'*Œdipe roi* et à l'*Hippolyte* particulièrement, la partialité de l'illustre critique allemand pour le théâtre d'Athènes et contre le nôtre.

lité. Ce n'est pas seulement l'esprit de la composition et le choix des mœurs qui les distinguent, c'est encore la conception principale. Du fonds fourni par Euripide, et de quelques indications de Sénèque, Racine, je l'ai dit plus haut, animé par le spectacle des mœurs de son temps, inspiré surtout par les idées du christianisme, a su tirer une production que ne peut revendiquer la Grèce, et qui appartient en propre à notre théâtre. Assistons, par la pensée, à cette transformation d'une tragédie grecque en une tragédie française, à cette espèce de métempsycose qui de l'œuvre d'Euripide a tiré l'œuvre de Racine; ce sera interpréter et justifier l'une et l'autre; ce sera répondre à la fois aux irréconciliables partisans de l'ancien et du moderne, à La Harpe et à Schlegel.

Lorsque, dans l'analyse de l'*Hippolyte*, nous avons rapproché de quelques scènes grecques l'imitation française, on a pu déjà être frappé d'une grande diversité de ton et de manière. La molle abondance d'Euripide s'est restreinte, son abandon s'est réglé, son mouvement un peu lent a pris de la rapidité, sa familiarité de la noblesse. Les mœurs elles-mêmes ont paru avoir part à ces changements du style, plus simples, plus domestiques dans l'*Hippolyte*, plus élégantes et plus magnifiques dans la Phèdre : là c'était une maison, des maîtres, des serviteurs; ici c'est un palais, palais modeste il est vrai, où les personnages viennent respirer

Du tumulte pompeux d'Athène et de la cour [1].

Ce vers seul de l'exposition nous avertirait d'abord que la Trézène de Racine n'est plus celle d'Euripide. Hippolyte ne l'habite pas seulement; il la gouverne, il en est le roi; il y a des courtisans et une garde. Cet appareil le suit jusque dans les tableaux douloureux du récit qui nous retrace sa mort. Ce ne sont point, comme chez Euripide, ses compagnons d'âge et de plaisirs qui l'accom-

1. Acte I, sc. 1.

pagnent dans son exil et assistent à ses derniers moments; ce sont *ses gardes affligés :*

J'y cours en soupirant et sa garde me suit[1],

dit Théramène.

Ce même Théramène, bien différent de l'esclave qui, chez Euripide, remplit l'office de narrateur, et qui, dans son chagrin familier, ménage si peu le rang de Thésée, Théramène mêle à l'expression pathétique de ses regrets la politesse prudente des courtisans; il n'oublie point ce qu'il est, ni à qui il parle ; il craint, en laissant voir ses larmes, de manquer au respect d'un sujet; *excusez ma douleur*, dit-il au roi.

La moderne Trézène est agitée par les soucis de l'ambition et les intérêts de la politique. On s'y occupe beaucoup de la succession de Thésée, des prétentions rivales de l'ancienne dynastie et de la nouvelle, du fils de l'étrangère et des enfants du roi, toutes choses dont il n'était point question dans la Trézène antique. Des soins plus doux y ont aussi leur place. C'est une Aricie, que Racine, il est vrai, s'applaudit beaucoup d'avoir empruntée aux traditions de la mythologie[2], mais qui n'a, des temps héroïques et d'une femme grecque, que le nom, et dont la coquetterie savante, la délicatesse raffinée, les détours ingénieux, appartiennent tout à fait à la galanterie moderne. C'est un Hippolyte de la même époque, par les sentiments et par le langage, chez qui tout dément cette rudesse, cette fierté sauvage, dont il se vante par souvenir et par habitude, et à qui ceux qui l'ont connu en Grèce seraient tentés de dire, comme son gouverneur :

Pourriez-vous n'être plus ce superbe Hippolyte[3] ?

Qui méconnaîtrait dans ces altérations l'influence qu'a dû exercer sur les tableaux du poëte français le spectacle d'une cour polie, élégante, majestueuse, tout occupée

1. Acte V, sc. 6. — 2. *Préf.* — 3. Acte I, sc. 1

d'amour et de politique? Jamais poëte fut-il plus propre que Racine à reproduire les mœurs grecques dans leur naïve simplicité, lui nourri de la lecture des anciens, qui les sentait, les commentait si vivement, qui, dans ses drames sacrés, enfin libre des gênes de la scène, en a si fidèlement rendu l'esprit? Ce qu'il n'a pas fait, soyons assurés qu'il ne lui a pas été permis de le faire, et que ce n'est pas sans quelque remords littéraire que, cédant aux habitudes et au goût du monde où il passait sa vie et pour lequel il travaillait, il a quelquefois caché sous une parure étrangère l'austère nudité des modèles antiques.

Sans doute, un tel mélange est condamnable; mais ce qui l'excuse, c'est qu'il est à peu près inévitable. Le poëte dramatique n'obéit pas seulement à son sujet, mais encore à ses spectateurs. C'est pour lui une double nécessité que de s'accommoder aux idées et aux sentiments de ceux qu'il veut attacher et émouvoir, et en même temps de ne point trop altérer, par une condescendance servile, les traits qu'il veut reproduire. Heureux, entre tous, ceux à qui leur génie a permis d'imposer la loi au lieu de la recevoir, et de maintenir ainsi contre le mauvais goût ou l'ignorance de leur temps les lois éternelles de l'art et de la vérité! Mais bien peu de poëtes ont joui de cette prérogative, et aucun n'a pu l'exercer constamment. Qu'on parcoure les modernes, et même les anciens, on n'en trouvera pas un seul qui n'ait quelquefois admis, dans la peinture des siècles passés, les mœurs et les passions de ses contemporains, et qui même, comme il arrive aux peintres, n'ait ménagé, parmi les figures étrangères qu'il devait retracer, quelque petite place à sa propre image. Ayons donc plus d'indulgence pour ces sacrifices imposés au talent dramatique et qui sont une des conditions de l'art qu'il cultive. Au lieu de lui reprocher avec rigueur ceux qu'on lui arrache, tenons-lui compte de ceux qu'il refuse. Alors nous serons plus équitables envers ces grands hommes, l'honneur éternel de notre scène, qui, par d'habiles tempéraments, ont su accorder, autant qu'il était



possible, les caprices passagers du goût et ses règles immuables; qui n'ont retiré quelque chose à la vérité, que pour qu'on ne la rejetât pas tout entière; qui, en ménageant avec adresse des préjugés en faveur, ont fini par les détruire, et nous ont enfin amenés par degrés à cette sévérité de principes littéraires, dont il serait bien injuste d'abuser contre eux-mêmes. Nous reconnaîtrons qu'ils ne se sont pas, après tout, montrés plus infidèles à la nature et à l'histoire que ceux qui les accusent le plus d'infidélité, que Goethe et Schiller par exemple, qui ont placé dans la cour de Philippe II, et dans celle des ducs de Ferrare, les spéculations rêveuses d'un philosophe allemand, l'enthousiasme philanthropique d'un homme du dix-huitième siècle.

Cette révolution morale que devaient amener dans la simple Trézène les exemples séduisants de la cour de Louis XIV, et qui y a introduit, avec plus de politesse et de dignité, les intrigues de palais, le commerce de la galanterie, n'a pas seulement changé les caractères extérieurs du drame, elle en a complétement renouvelé l'esprit et même le sujet. Hippolyte, apprivoisé par notre civilisation, façonné à nos sentiments, à nos manières, à notre langage, ramené, par un artifice qu'on n'a pas le courage de blâmer, tant il paraît savant et ingénieux, à la nature ordinaire des jeunes princes de théâtre, des soupirants de tragédie, Hippolyte, ainsi dépouillé de cette originalité que nous ne lui eussions pas soufferte, ne pouvait demeurer le héros de la pièce; son rôle, toujours noble et touchant, s'y est effacé; son nom même, d'abord placé sur le titre à côté de celui de Phèdre, en a bientôt disparu, pour n'y plus laisser que le nom du personnage dont en effet la tragédie tout entière est remplie: différence essentielle qui sépare profondément les deux ouvrages, et interdit entre eux une comparaison à laquelle manquerait toujours, avec l'unité du point de vue, la justesse et l'équité de la conclusion. Chez Euripide, Hippolyte attire tout l'intérêt; chez Racine, il se dirige sur Phèdre; Phèdre, dans la tragédie antique, n'est que l'in-

strument du sort d'Hippolyte; Hippolyte, dans notre tragédie, ne se montre que comme l'occasion, le prétexte fatal de la passion de Phèdre; la chasteté, la vertu sauvage, voilà, pour le poëte grec, l'idée unique et première; pour le poëte français, au contraire, c'est l'adultère et l'inceste; ce que l'un montre au premier plan, l'autre en fait seulement le fond de son tableau. De là tant de diversité dans la disposition et dans les effets, de là aussi le désaccord de ces spectateurs qui n'ont pas voulu se déplacer avec le peintre et regarder son œuvre de l'endroit d'où il la voyait lui-même et voulait la faire contempler.

Cette Phèdre, qui est devenue le principal et comme le seul personnage de Racine, sa tragédie tout entière, n'est, il faut se garder de le dissimuler, ni la Phèdre grecque ni la Phèdre latine. Son caractère est aussi moderne, aussi français, que tout le reste: je ne dis pas assez ; il l'est plus encore. Quand Boileau écrivait à Racine:

Et qui, voyant un jour la douleur vertueuse
De Phèdre malgré soi perfide, incestueuse,
D'un si noble travail justement étonné,
Ne bénira d'abord le siècle fortuné
Qui, rendu plus fameux par tes illustres veilles,
Vit naître sous ta main ces pompeuses merveilles[1]?

Boileau rendait hommage à la nouveauté hardie de cet admirable rôle. Oui, l'on vit *naître* alors *sous la main* de Racine une figure dont son temps surtout lui avait fourni les traits. Elle fut tracée sous l'inspiration de ces mœurs où les engagements du cœur, même les plus coupables, ennoblis, et comme purifiés, par l'inquiétude, les remords qu'y mêlait le sentiment religieux, par l'amour et le regret de la pureté chrétienne, par les terreurs de la réprobation divine, obtenaient, à force de passion et de misère, la pitié du monde et presque son estime. Cette société, complice de l'amour d'une La Vallière, qu'avaient atten-

1. *Épître* VII.

drie ses égarements, qu'avait troublée son repentir, que frappait d'étonnement et d'admiration sa pénitence, dut retrouver quelque chose de ces émotions au spectacle de crime et de malheur que lui offrit l'art de Racine. Arnauld lui-même, cet ennemi du théâtre, qui ne pouvait pardonner au poëte, son ancien disciple, de profanes triomphes, le janséniste Arnauld se laissa séduire à l'image de la détresse d'une âme abandonnée de la grâce. L'auteur du Génie du christianisme[1] est entré dans l'esprit de ce personnage, et dans les sentiments du siècle qui l'inspira, lorsqu'il y a vu, sous un nom antique, une épouse chrétienne. «La crainte des flammes vengeresses et de l'éternité formidable de notre enfer perce, dit-il, à travers tout le rôle de cette femme criminelle, et surtout dans la fameuse scène de jalousie qui, comme on le sait, est de l'invention du poëte moderne.... Le cri le plus énergique que la passion ait jamais fait entendre, ajoute-t-il plus loin, est peut-être celui-ci :

Hélas ! du crime affreux dont la honte me suit,
Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit.

Il y a là dedans un mélange des sens et de l'âme, de désespoir et de fureur amoureuse, qui passe toute expression. Cette femme, qui se *consolerait d'une éternité de souffrances*, si elle avait joui *d'un seul instant* de bonheur; cette femme n'est pas dans *le caractère antique*, c'est *la chrétienne réprouvée*, c'est la pécheresse tombée vivante entre les mains de Dieu ; son mot est le mot du damné. »

Il est curieux de rechercher jusqu'à quel degré les deux Phèdre de l'antiquité sont entrées dans la composition de cette Phèdre nouvelle, qu'anime une inspiration toute moderne. Euripide avait conservé à la sienne, dans son délire et son égarement, la réserve pudique que lui imposaient les mœurs grecques. Elle n'attend rien de sa passion, elle ne veut point la satisfaire, elle ne cherche

1. Deuxième partie, liv. III, ch. 3.

point celui qui l'a causée et ne lui adresse pas un mot ; ce n'est même qu'avec répugnance et confusion qu'elle en fait à d'autres femmes la confidence. Sénèque, dans un temps de corruption profonde, peignit sa Phèdre de couleurs bien peu semblables à celles dont Euripide avait peint la sienne. Cette Phèdre nouvelle ne résiste point à ses désirs déréglés ; elle s'y abandonne, au contraire, les proclamant avec impudeur, poursuivant avec audace leur accomplissement, les avouant effrontément à celui qui les a fait naître, tombant honteusement à ses pieds, et, après avoir cherché à sauver son honneur par une atroce calomnie, dont rien ne tempère l'horreur, succombant à un ignoble désespoir, et se parant au dernier moment, en présence d'un époux outragé, des sentiments d'un affreux amour. C'est le vice endurci, sans pudeur, sans remords; c'est une image dégradée de la nature humaine ; si l'objet de la tragédie est d'en reproduire la dignité, rien sans doute n'est plus étranger à l'art qu'une telle peinture.

Racine n'a entrepris de reproduire aucun de ces deux personnages, dont nos mœurs n'admettaient point ou la sévère retenue, ou la révoltante dépravation. Il a cependant profité de l'une et de l'autre Phèdre, et a voulu que la sienne, avec la passion délirante et les vertueuses terreurs de la Phèdre grecque, se portât aux excès de la Phèdre latine. C'est dans l'opposition constante de ses sentiments et de ses actes qu'il a cherché la source du puissant intérêt qui sort de l'ouvrage. Il ne faut pas, comme quelques critiques, se faire illusion sur le but qu'il s'est proposé. En donnant à Phèdre l'amour du devoir, il a voulu en même temps qu'elle fût coupable, et très-coupable, qu'elle recherchât l'adultère et l'inceste, qu'elle calomniât la vertu, qu'elle souhaitât la mort de l'innocence. Il le lui fait dire à elle-même :

Que fais-je ? Où ma raison se va-t-elle égarer ?
Moi jalouse ! et Thésée est celui que j'implore !
Mon époux est vivant, et moi je brûle encore !
Pour qui ? quel est l'objet où prétendent mes vœux !
Chaque mot sur mon front fait dresser mes cheveux.



Mes crimes désormais ont comblé la mesure ;
Je respire à la fois l'inceste et l'imposture.
Mes homicides mains, promptes à me venger,
Dans le sang innocent brûlent de se plonger [1].

Ces vers contredisent hautement ce que La Harpe avance avec tant de confiance, que la Phèdre d'Euripide est plus criminelle que la Phèdre de Racine; ils répondent aussi aux sophismes de W. Schlegel, qui triomphe en nous montrant, au contraire, que notre Phèdre, dont nous admirons tant la vertu, manque à la pudeur et à l'humanité, qu'elle est tout ce que le poëte a entendu qu'elle fût. Il est vrai qu'il a en même temps grand soin de travestir et d'effacer ce qui, dans une femme si coupable, captive notre intérêt, et qu'à la place de l'irrésistible entraînement, de l'involontaire faiblesse de la passion, il substitue constamment la ruse, le calcul, une atroce et froide décision, la ravalant ainsi, contre la vérité, au niveau du personnage repoussant de Sénèque. Une anecdote qu'on a conservée, ne laisse aucun doute sur l'intention de Racine, et suffirait, toute seule, contre les éloges de La Harpe et les critiques de Schlegel, à l'apologie de son œuvre. Un jour, chez Mme de La Fayette, il avait soutenu que, dans la tragédie, une plus vive compassion, une sympathie plus douloureuse peut s'attacher au malheur du crime qu'à celui de la vertu. Pour le prouver il composa Phèdre, et le problème fut résolu.

De quelle manière est-il parvenu à rendre intéressant, et, comme l'a dit L. Racine, digne d'estime, un personnage qui semblerait ne devoir exciter que la haine et le mépris? Par une gradation habile, qui nous fait assister aux progrès insensibles, à la marche fatale de la passion, depuis ses premières atteintes jusqu'à ses derniers excès; par une délicatesse de formes, une pudeur de langage qui sauve tout ce que le sujet peut offrir d'odieux et de révoltant; enfin, par l'éloquente expression du remords, par

1. Acte IV, sc. 6.

ce regret de l'innocence, par cette horreur du crime, qui ne sont point la vertu, mais qui la rappellent encore, comme une noble ruine, après que les passions l'ont détruite.

De là est sorti ce type admirable d'une tragédie seulement soupçonnée par Euripide, et qui nous appartient en propre; de cette tragédie, où la passion, soumise à l'épreuve de crises décisives, et comme mise à la torture par des situations dramatiques, se laisse arracher ses plus intimes secrets; de cette tragédie qu'on a nommée abstraite, parce que, négligeant les circonstances locales et individuelles, elle tend à se renfermer dans l'analyse et l'expression des sentiments, et que, se passant presque des époques et des lieux, elle paraît n'avoir d'autre scène que le cœur humain lui-même.

Je n'ai voulu interrompre par aucun détail étranger le parallèle des trois célèbres ouvrages qu'a inspirés le sujet de l'amour de Phèdre et de la mort d'Hippolyte à Euripide, à Sénèque, à Racine : je n'ai même cru devoir insister que sur l'*Hippolyte* grec et la Phèdre française, qui sont seuls des monuments, d'admirables monuments de l'art tragique : pour la pièce latine, je me suis borné à marquer les rapports généraux qui la lient aux deux autres, à la placer entre elles comme une sorte de transition, sans m'arrêter sur ce qui d'ailleurs se trouve partout, et dont l'intérêt semble épuisé, sur les vices de composition, sur les fautes de goût, innombrables dans cette production, comme dans toutes celles du même poëte, sur les beautés de pensée et de style, qui y sont nombreuses aussi, et que rend si précieuses l'usage qu'en a fait Racine. Autour de ces trois tragédies, je grouperai, en finissant, un certain nombre de pièces composées sur le même sujet, ou sur des sujets analogues, et qui, à divers titres, comme débris du théâtre antique, ou ébauches de notre scène naissante, par la gloire et quelquefois aussi par le renom ridicule de leurs auteurs, méritent un souvenir de la critique.

Il est bien regrettable qu'il ne soit resté de la *Phèdre*

de Sophocle qu'un petit nombre de maximes conservées par Stobée, sur l'universelle puissance de l'amour, l'empire fatal des passions, le malheur des joies coupables et des désordres domestiques, maximes à travers lesquelles on entrevoit le sujet traité, soit avant, soit après Sophocle, on ne le sait et on serait curieux de le savoir, par Euripide. Du fragment VIe, qu'on peut traduire ainsi : « Soyez indulgentes et discrètes : ce qui est honteux pour les femmes, des femmes doivent le tenir caché, » on peut conclure que, chez Sophocle, aussi bien que chez Euripide, un chœur de femmes recevait la confidence de la passion de Phèdre, et lui gardait le secret[1].

Outre ses deux *Hippolyte*, Euripide avait composé quelques tragédies, de sujet assez semblable, qui en furent la préparation ou la réminiscence, et dont il importerait beaucoup, pour se fixer à cet égard, de connaître la date.

Tel aurait été le *Phryxus* de ce poëte, si, dans cet ouvrage, il avait suivi, comme on l'a cru, la tradition[2], d'après laquelle le fils d'Athamas n'avait dû les persécutions d'Ino, qu'à ses refus de partager l'amour incestueux de sa belle-mère; si, comme on pourrait encore le supposer, c'était la belle-mère éprise de son beau-fils qui lui adressait ces paroles : « Une seconde épouse, dit-on, ne peut vouloir que du mal aux enfants d'un premier lit; je me garderai de mériter ce reproche[3]. »

Telle fut certainement sa *Sthénobée*[4], pièce dont Aristophane, dans ses invectives contre la moralité du théâtre

1. Sur les fragments de la *Phèdre* de Sophocle, voyez, en dernier lieu, F. A. J. Ahrens, *Sophocl. fragm.* éd. F. Didot, 1842, p. 347 sqq.; A. Nauck, *Trag. græc. fragm.*, 1856, p. 222 sqq.

2. Schol. Pind., *Pyth.*, IV, 288.

3. Frag. XI. Cf. Matthiæ in Eurip. fragm., F. G. Wagner, *ibid.*, p. 819 sqq., J. A. Hartung, *ibid.*, t. II. p. 143 sqq., A. Nauck, *ibid.*, p. 492 sqq., expliquent différemment la fable du *Phryxus*.

4. Ou son *Bellérophon*, si, avec Welcker, *Trilog.*, p. 340, on ne voit qu'une même pièce sous les deux titres. Les critiques qui se sont, en dernier lieu, occupés des fragments d'Euripide, F. G. Wagner, *ibid.*, p. 672, 788, J. A. Hartung, *ibid.*, t. I, p. 78, 388; Nauck, *ibid.*, p. 351, 447, distinguent au contraire les deux pièces, et l'un d'eux, M. Hartung, réunissant dans la même tétralogie le *Bellérophon* avec l'*Hippo-*

d'Euripide, place auprès de Phèdre, l'héroïne[1], cette femme de Prœtus qui, comme la femme de Thésée, accusa calomnieusement Bellérophon du crime auquel elle n'avait pu le faire consentir, et, sa vengeance trahie, son infamie découverte, se donna la mort[2].

Tel fut enfin son *Phénix*, où se reproduisaient, plus exactement encore que dans les deux autres tragédies, et Phèdre, et Thésée, et Hippolyte. On se rappelle ce que, chez Homère[3], Phénix raconte à son élève Achille, pour l'engager à dompter sa colère contre les Grecs. Phénix avait reçu le jour d'Amyntor, un des rois de la Thessalie ; or son père, déjà vieux, étant près de céder à une passion peu convenable pour une jeune esclave, sa mère, Hippodamie, le poussa par jalousie, à une odieuse rivalité. Ainsi prévenu ou supplanté auprès de sa maîtresse, et par un fils, Amyntor irrité lança de terribles imprécations contre Phénix ; celui-ci, emporté lui-même par la colère, voulut attenter à la vie de son père, puis, cependant, se vainquit, et, quittant le palais, le pays même, malgré la résistance de ses amis, s'en alla vivre dans la Phthiotide, chez Pélée, qui le recueillit et lui confia son fils. Voilà comment Homère avait raconté l'histoire de Phénix. Les successeurs d'Homère y changèrent quelque chose. Nous savons par Plutarque[4] que les vers qui expriment le dessein parricide de Phénix, furent, comme immoraux, retranchés, par Aristarque, du récit où ils se sont depuis replacés. Nous apprenons des scoliastes d'Homère, et particulièrement d'Eustathe[5], que d'autres

lyte couronné, pense que dans la première a été modifiée, à certains égards, la fable de la *Sthénobée,* comme dans la seconde celle de l'*Hippolyte voilé.*

1. *Ran*, 1056. Cf. *Thesmoph.*, 153, 548.
2. Hom., *Iliad* , VI, 155 sqq. Cf. Lucian. *de Calumnia,* XXVI ; Apollod., *Bibl.*, II, 3, 1, Hygin., *Fab.* LVII, etc. Cf. Euripid., *Belleroph.*, *Sthenob.* Voyez, chez les critiques précédemment rappelés, MM. Welcker, Wagner, Hartung, Nauck, les essais les plus récemment tentés pour restituer la *Sthénobée* et le *Bellérophon.*
3. *Iliad.* IX, 447 sqq.
4. *De Audiend. poet.*, VIII.
5. Voy. Heyne, *Var. Lect. et observ. in Iliad.*, IX, 453.

grammairiens, Sosigène et Aristomède de Nysa, firent au texte une correction qui rendait Phénix complétement innocent à l'égard de son père[1]. Eh bien, cette dernière correction, Euripide l'avait faite avant eux, peut-être d'après quelque poëte cyclique, à l'histoire elle-même. Dans sa tragédie, la jeune maîtresse d'Amyntor, éprise du jeune Phénix, lui faisait des avances qu'il repoussait, et dans sa colère portait contre lui la même accusation qu'Ino contre Phryxus, Sténobée, ou, selon Homère, Antée contre Bellérophon, Phèdre contre Hippolyte. Trompé par elle, le père, dans sa fureur, faisait crever les yeux à son fils, et, comme Thésée, le chassait de sa présence et de ses États. C'est avec ces additions de la tragédie que l'histoire de Phénix est rapportée par Apollodore[2], qui y ajoute cette circonstance rappelée par Properce[3], mais peut-être étrangère au sujet traité par Euripide, que, sur la prière de Pélée, Chiron rendit la vue à Phénix. Aux fragments grecs de la tragédie de *Phénix* s'ajoutent utilement, pour nous en restituer quelques traits[4], ceux de l'imitation qu'en avait faite Ennius. Dans ce vers, par exemple, cité par Cicéron[5], qu'on a négligé d'y comprendre :

Neque tuum unquam in gremium extollas liberorum ex te genus.

« Que jamais enfants, sortis de toi, ne soient reçus dans tes bras, pressés contre ton sein ! »

un critique[6] a reconnu avec vraisemblance un débris de

1. Au lieu de : Τῇ πιθόμην καὶ ἔρεξα, ils mirent : Τῇ οὐ πιθόμην οὐδ' ἔρξα.
2. *Bibl.* III, 13, 8.
3. *Eleg.* II, 1, 60. Cf. Ovid. *Metam.*, VIII, 307 ; *De art. amat.* I, 337 ; *Ibis*, 261. Aux poëtes latins qui se sont souvenus de Phénix et de son aventure, un scoliaste d'Ovide (*Ibis*, 261) ajoute un certain Battus, dont il cite à ce sujet des vers, qui ont paru, non sans raison, bien modernes à Weichert, *de L. Varii et Cassii Parmensis vita et carminibus*, 1836, p. 139 sqq.
4. Valkenaer, *Diatrib. in Eurip. fragm.*, XXIV.
5. *Orat.*, XLVI.
6. Jacobs ; voyez l'Euripide *Variorum* de Glasgow, 1821, t. VII, p. 652.

l'imprécation d'Amyntor contre son fils. Dans cet autre vers :

Quam tibi ex ore orationem duriter dictis dedit[1] !

« Quelles dures paroles il t'a fait entendre ! »

il est permis de reconnaître le langage des amis qui, chez Homère, veillaient près de Phénix pour s'opposer à son départ, et peut-être dans la tragédie lui suggéraient des idées de vengeance vertueusement repoussées. Ce qui est hors de doute, c'est que la noble résignation de Phénix à son malheur s'exprime par ces vers dispersés dans les ouvrages des grammairiens, et que rapproche, rassemble, comme en une tirade, une intention générale :

Sed virum vera virtute vivere animatum addecet;
Fortiterque innoxium vacare adversus adversarios :
Ea libertas est, qui pectus purum et firmum gestitat;
Aliæ res obnoxiosæ nocte in obscura latent[2].

Sæviter suspicionem ferre falsam, futilum est[3].

Ut quod factum est futile, amici, nos feramus fortiter[4].

Plus miser sim, si scelestim faxim[5]....

« L'homme ne doit s'inspirer que de la véritable vertu ; il faut qu'il ait le courage de demeurer sans tache en présence de ses adversaires. Celui-là seul est libre, dont le cœur est pur et ferme ; tout ce qui est esclave de sa passion est comme plongé dans une sombre nuit.... Se révolter contre un faux soupçon, c'est légèreté.... Ce qu'on a fait contre nous si légèrement, supportons-le courageusement, mes amis.... Je serais bien plus à plaindre, si je me rendais coupable.... »

1. Non., v. *Duriter*.
2. A. Gell., VII, 17. — 3. Non., v. *Sæviter*. — 4. Id., v. *Futile*.
5. Id., v. *Faxim*. Le même grammairien, v. *Cupienter*, rapporte un vers de cette pièce qui offre de l'allitération, par les grâces de laquelle Ennius relevait sa rude poésie, un exemple non moins frappant que celui dont il a été question plus haut, p. 29 :

....Stultu'st qui cupita cupiens cupienter cupit.

Les fragments grecs nous rendent de la même scène des traits bien éloquents :

« Quand je voyais aller par la ville quelque aveugle, attaché à son guide, et se plaignant de son sort, je le trouvais lâche de ne pas recourir à la mort. Et maintenant, malheureux ! me voilà tombé bien au-dessous de mes paroles. O mortels, épris de l'existence, qui souhaitez voir le lendemain, tout accablés que vous êtes du poids de vos maux ! Tel est chez les hommes l'amour de la vie. Mais la vie, nous la connaissons, et, ignorant la mort, chacun craint de quitter cette lumière du soleil[1]. »

« Patrie de mes pères, adieu ! Pour l'homme, bien qu'écrasé par le malheur, nulle terre n'est plus douce que celle qui l'a nourri[2]. »

Voilà quel langage Euripide faisait tenir à son héros prêt à partir pour l'exil, aveugle, et dans un désordre sur lequel n'a pas manqué de s'égayer Aristophane[3]. Il fait dire par Euripide à Dicéopolis, qui vient lui emprunter quelque vieux costume tragique, bien lamentable, au moyen duquel il puisse toucher les Athéniens[4] : « Quels habits veux-tu ?... Ceux de l'aveugle Phénix[5] ? »

Qu'Euripide ait lutté en quelque sorte avec lui-même dans ces diverses tragédies, rien de plus simple. Il n'y a guère de génies féconds qui n'aient ainsi poursuivi, sous plusieurs formes, sans pouvoir se contenter, une même idée. Mais que Lycophron, après Euripide[6], ait eu le courage d'écrire un *Hippolyte*, c'est ce qui pourrait surprendre, s'il n'avait recommencé sous les titres de *Penthée*, d'*Éole*, de *Chrysippe*, d'*Andromède*, d'autres tragédies du même poëte, s'il n'avait affronté par deux *Œdipe* la con-

1. Stob. CXXI, 12.
2. Stob. XXXIX, 9.
3. *Acharn.*, 432 sqq.
4. Voyez notre t. I, p. 50.
5. Sur les fragments du *Phénix* grec et du *Phénix* latin, voyez, en dernier lieu, F. G. Wagner, *ibid.*, p. 815 ; J. A. Hartung, *ibid.*, t. I, p. 69 ; A. Nauck, *ibid.*, p. 488 ; O. Ribbeck, *Trag. Lat. reliq.* p. 43, 264.
6. Un vers d'Aristophane, qui ne se peut citer (*Thesmophor.*, 153), donnerait à penser qu'Agathon avait lui-même composé une *Phèdre*.

currence de Sophocle[1]. Quant à l'*Hippolyte* de Sopater, dont Athénée[2] cite un passage, certes bien peu tragique, il ne faut pas y voir, comme on l'a fait quelquefois, une tragédie, mais une parodie.

Je ne trouve nulle part dans les catalogues qu'on a dressés du vieux théâtre tragique de Rome, la trace de l'*Hippolyte* d'Euripide. Il est bien probable cependant qu'un ouvrage de cet ordre n'a point échappé à l'universelle imitation, par laquelle Livius Andronicus et ses successeurs ont transporté, pendant près de deux cents ans, sur la scène latine, toute la tragédie grecque. Hippolyte, d'ailleurs, ainsi le contait la légende, ainsi l'admettait la croyance populaire[3], ressuscité par Esculape, au grand déplaisir de Jupiter, caché par Diane dans son bois et son temple d'Aricia, et, au sein de cette retraite sainte, associé, sous le nom de Virbius, au culte de la déesse, était devenu un héros du Latium, fort bien reçu par conséquent dans la poésie latine, et au théâtre de Rome. Horace, il est vrai, s'en tenait à la tradition suivie par Euripide[4], et consacrée par les monuments de Trézène[5], laquelle faisait mourir Hippolyte et le consolait seulement, chez les Trézéniens, par des honneurs religieusement rendus à sa mémoire; Horace, en vrai sceptique, refusait, dans une de ses odes[6], de croire que Diane eût eu le pouvoir

1. Voyez Suidas et, dans la *Biographie universelle*, l'exquise notice sur Lycophron, par Boissonade.
2. *Deipn.* III.
3. Schol. Pind., *Pyth.*, III, 99; schol. Euripid. *Alcest.*; Eratosth., *Catast.*, VI; Apollod., III, 10, 3; Pausan., *Cor.*, XXVII; cf. XXXII et *Lac.*, XII; Hyg., *Fab.*, XLIX, CCLI, etc.
4. V. 1414 sqq., schol.; 1428 sqq.
5. Pausan., *ibid.*, Attic., XXII; cf. Diod. Sic., IV. 62; Lucian. *de Dea Syria*, XXIII.
6. IV. VII, 25. Claudien (*de Bello Get.*, 440) semble avoir voulu démentir Horace, quand il a dit :

Et juvenem spretæ laniatum fraude novercæ
Non sine Circæis Latonia reddidit herbis.

et ailleurs (*Fescenn.*, I, 16):

Venus reversum spernat Adonidem;
Damnet reductum Cynthia Virbium.

d'arracher aux ténèbres infernales le chaste Hippolyte. Mais Virgile d'autre part consacrait en beaux vers[1], dans son Énéide, cette histoire merveilleuse, et se permettait même de la continuer, plaçant parmi les chefs de l'armée de Turnus un fils d'Hippolyte, nommé comme son père Virbius, et né du commerce de ce héros avec la Nymphe Aricia. (On voit, et lui-même n'a pas négligé de le dire[2], où Racine a pris le nom de la rivale de Phèdre.) Après Virgile, Ovide inscrivit, et par deux fois, dans ses Fastes[3], la fable *Aricienne* de la résurrection et de l'apothéose d'Hippolyte ; il s'en servit même dans ses Métamorphoses[4], où le héros console la douleur d'Égérie, après la mort de Numa, en lui contant ses propres malheurs : ce récit, trop loin de ce qu'il retrace pour être bien pathétique, mais d'un tour rapide, élégant, pittoresque, a fourni plus d'un détail au Théramène de Racine, et malheureusement aussi au *Nuncius* de Sénèque. Le dernier y a trouvé le texte des amplifications sans fin où il décrit et la tempête[5], et le monstre[6], et la frayeur universelle[7], et la lutte d'Hippolyte contre son prodigieux ennemi[8], et surtout, après sa chute, son corps traîné par ses chevaux, l'horrible dispersion, la non moins horrible recherche de ses membres déchirés[9], amplifications où le mauvais goût n'est pas sans mélange d'élégance, et desquels l'art de Racine a su tirer, aussi bien que de la narration des Métamorphoses, quelques traits frappants et, ce qui doit plus surprendre, naturels. Je reviens à Ovide. Ce poëte, qui, dans ses Métamorphoses[10], peint Myrrha, comme avant lui l'auteur du *Ciris*[11], Virgile ou Gallus, avait peint Scylla, en digne disciple de l'auteur de l'*Hippolyte*, se laissant arracher par les pressantes

1. *Æn.* VII, 761 sqq. ; Heyn., *Excurs*, VII.
2. Préface de *Phèdre*.
3. III, 266 sqq. ; VI, 733 sqq.
4. XV, 492 sqq.
5. Acte IV, sc. 1, v. 1004-1031. — 6. *Ibid.* v. 1033 1046
7. V. 1047-1051. — 8. V. 1051-1082. — 9. V. 1082-1107.
10. X, 382 sqq. — 11. V. 220 sqq.

instances, la tendre violence d'une nourrice, l'aveu d'un affreux amour, dans un de ses premiers ouvrages, dans ses Héroïdes[1], a offert à Sénèque pour peindre sa Phèdre, un modèle trop fidèlement reproduit. Supposant une lettre de Phèdre à Hippolyte, et lui faisant mettre en pratique la maxime fameuse: *epistola non erubescit*[2], Ovide s'était complu, avant Sénèque, à parer des grâces un peu affectées de son style les aveux les plus effrontés, les provocations les plus révoltantes. Exceptons cependant de cette ressemblance la scène fameuse, surtout par l'admirable imitation qu'elle a produite, où la Phèdre de Sénèque fait à Hippolyte, de sa propre bouche, l'aveu difficile de sa passion. Il n'y a rien dans l'Héroïde d'Ovide qui ait pu donner l'idée, rien qui approche de ce dialogue[3], le plus beau titre peut-être de Sénèque à la gloire dramatique.

HIPPOLYTE.

Confiez à mon oreille vos chagrins, ô ma mère!

PHÈDRE.

Ce nom de mère est bien pompeux, bien imposant: un titre plus humble conviendrait mieux à mon cœur. Appelez-moi votre sœur, ô Hippolyte! votre servante.... Recevez de moi le sceptre qui me fut confié, le dépôt du commandement. Acceptez-moi pour servante: à vous il appartient de commander, à moi d'exécuter vos ordres. Une femme ne peut gouverner un État; mais vous, dans la première fleur, dans toute la vigueur de la jeunesse, vous saurez, armé de l'autorité paternelle, contenir les citoyens. Je me réfugie, suppliante, dans votre sein; couvrez de votre protection votre esclave; ayez pitié d'une veuve.

HIPPOLYTE.

Puisse le plus grand des dieux écarter ce présage! Non, non, mon père vit et bientôt reparaîtra.

PHÈDRE.

Le maître du gouffre avare, des silencieux rivages du Styx,

1. *Epist.* IV. — 2. Cic., *Fam.*, V, 12.
3. Acte II, sc. 3, v. 608 sqq.

ne laisse pas remonter au jour ceux qui une fois l'ont quitté. Pluton remettrait-il en liberté le ravisseur de son épouse? Oublierait-il, ce dieu terrible, son injure?

HIPPOLYTE.

Les dieux du ciel, plus favorables, nous ramèneront un jour Thésée. Mais tant qu'ils nous laisseront douter de son retour souhaité, je montrerai pour mes frères les sentiments que je leur dois, et ne mériterai point que vous puissiez vous croire veuve. Je tiendrai près de vous la place de mon père.

Qu'on me permette de m'arrêter un moment pour faire remarquer l'artifice singulier de ce dialogue; comment Phèdre, avec une adresse qu'inspire la situation, par tous ces mots de veuve de Thésée, de sœur, de servante d'Hippolyte, se crée avec celui qu'elle aime, pour s'approcher par degrés de son cœur, sans effaroucher sa vertu, des rapports imaginaires, tandis que celui-ci, comme s'il avait le sentiment de cette attaque détournée, y oppose d'avance le grave titre de mère, qui les replace l'un et l'autre dans leur situation véritable.

Schiller se souvenait-il de cette espèce de tactique morale, lorsqu'il représentait la femme de Philippe II se couvrant, contre les transports du fils de son époux, du caractère, du nom de mère, qu'écartait, repoussait, avec indignation, l'impétueux amant[1]?

Était-elle présente au souvenir d'un des poëtes qui en ces derniers temps ont rappelé avec le plus d'éclat les beaux jours de notre tragédie, lorsqu'il écrivait la scène où Lucrèce, surprise dans sa retraite pudique par Sextus, l'appelle *son hôte*, *l'ami de son époux*, plaçant, par un instinct secret et délicat, ces titres sacrés entre elle et l'homme qui vient pour attenter à son honneur[2]?

Hippolyte, sans le savoir, a ouvert, aux aveux de Phèdre, une voie plus facile, quand il lui a promis de tenir auprès d'elle la place de son père. Elle s'empare de

1. *Don Carlos*, acte I, sc. 5.

2. *Lucrèce*, tragédie de M. Ponsard, représentée en 1843. Voyez notre t. II, p. 66.

cette parole et la détourne aux coupables espérances d'un incestueux amour ; elle s'enhardit à dire[1] :

Prends pitié de moi ; entends la muette prière que t'adresse mon cœur ; je voudrais parler et je n'ose.

HIPPOLYTE.

De quel mal étrange souffrez-vous ?

PHÈDRE.

D'un mal qui n'est guère celui d'une marâtre.

HIPPOLYTE.

Quels discours enveloppés, pleins d'énigmes et de mystères ! Expliquez-vous avec franchise.

PHÈDRE.

Eh bien, c'est l'amour qui brûle de sa flamme mon cœur insensé. Elle dévore, cette flamme cruelle, la moelle de mes os ; elle circule dans mes veines, elle pénètre dans mes entrailles....

HIPPOLYTE.

C'est votre chaste amour pour Thésée qui produit ces transports.

PHÈDRE.

Il est vrai, Hippolyte : oui, j'aime les traits de Thésée ; ceux qu'il avait aux jours de sa jeunesse, quand un premier duvet décorait ses joues brillantes, quand il vint visiter la sombre et perfide demeure du monstre de Crète, et qu'un fil secourable le guida dans ses longs détours. De quel éclat il brillait alors ! Une bandelette retenait ses blonds cheveux ; une pudeur virginale colorait son visage ; et cependant sur ses bras délicats se montraient des muscles vigoureux. Il ressemblait à Phœbé, ta déesse, ou à mon aïeul Phœbus ; ou plutôt à toi-même : oui, c'est comme toi qu'il était, lorsqu'il charma son ennemie. Ainsi se dressait sa tête altière. Mais en toi brille un plus vif éclat, une beauté plus négligée ; c'est ton père tout entier, et quelque chose aussi des grâces farouches de ta mère l'Amazone, quelque chose de la rudesse des Scythes avec les traits d'un Grec. Ah ! si avec ton père tu fusses venu dans les mers de Crète, ma sœur, plutôt qu'à lui, t'eût préparé le fil sauveur. O ma sœur ! en quelque partie du ciel que tu brilles aujourd'hui, je t'appelle à mon aide ; nos causes sont pareilles : toutes deux nous avons trouvé dans une même maison nos ravisseurs,

1. V. 636 sqq.

toi le père, moi le fils. Ah! vois à tes genoux, suppliante, une reine, issue de tant de rois, que jamais ne souilla aucune tache, pure jusqu'aujourd'hui, qui pour toi seule a cessé de l'être. C'est volontairement que je descends à cette humble prière. Ce jour, je l'ai résolu, mettra fin à mon tourment ou à ma vie. Aie pitié d'une amante.

Comme ce mot « je t'aime, » si longtemps attendu, si longtemps préparé, que recélait, que cachait tout ce qui précède, conclut heureusement cette tirade passionnée[1] ! C'est la première fois, pour nous du moins, qu'il retentit sur la scène antique : si cependant, comme on l'a soupçonné, Euripide déjà ne l'a pas fait sortir de la bouche de Phèdre, dans son *Hippolyte voilé*, celui contre lequel paraît avoir réclamé, par l'organe d'Aristophane, la pudeur publique, et dont l'*Hippolyte couronné* corrigea les hardiesses prématurées. Dans le doute, louons Sénèque de cette grande nouveauté qui fait de lui, par cette scène du moins, si audacieusement conçue et, ce qui manque à la pièce, si habilement, si naturellement conduite, d'un progrès si conforme à la marche de la passion, le précurseur de Racine. Mais Racine, bornons-nous à cette remarque générale en une matière qui prêterait à tant d'observations de détail, Racine, chez qui la démarche de Phèdre est plus involontaire, son aveu amené de plus loin et plus fortuitement échappé, l'expression de son amour moins sensuelle, sans être moins vive d'ailleurs, et comme rachetée par l'emportement désespéré de ses apologies et de ses remords ; Racine, grâce à l'usage original qu'il a su faire de ce qu'il empruntait, à ce qu'il y a ajouté de mouvements passionnés, s'est élevé bien au-dessus de son modèle. Ce n'est plus cette Phèdre qui, chargée d'ignominieux reproches, d'accablantes imprécations, persiste bassement, effrontément, dans une

1. L. Racine disant (*Comparaison*, etc., déjà citée) : « Il va jusqu'à dépeindre cette horrible femme aux genoux de son vainqueur, lui tendant les bras pour l'embrasser, et lui adressant cette horrible prière : *Miserere amantis*, » ne me paraît pas avoir rendu justice à la manière dont ce mot qui le révolte est amené.

odieuse poursuite ; sur laquelle se lève une épée, bientôt rejetée, comme souillée par son contact impur. La Phèdre de Racine, qui, tout en aimant, en avouant son amour, se condamne, se déteste et réclame son châtiment, s'empare elle-même, dans une sorte de délire, de l'épée d'Hippolyte, auquel le merveilleux imitateur, sous les mains de qui *tout se convertit en or*, n'a prêté, à la place d'une brutale colère, qu'une pudique et douloureuse confusion. Je pourrais, si je ne prenais conseil de la spécialité de mon sujet, multiplier ces rapprochements. J'aime mieux renvoyer au théâtre des Grecs de Brumoy et aux divers commentaires de Sénèque et de Racine, où on les trouvera avec un détail qui serait ici déplacé[1]. J'en ai dit assez pour marquer la place intermédiaire de la pièce latine entre deux chefs-d'œuvre, l'un qu'elle a comme détruit à plaisir, l'autre à la savante construction duquel elle a préparé des matériaux, admirablement choisis, polis par le génie.

L'Hippolyte de Sénèque, le meilleur ouvrage, avec la Médée et les Troyennes, du recueil qui porte son nom, l'un des plus admirés au temps de la renaissance, où ce nom était égalé, quelquefois préféré à ceux des tragiques grecs, après avoir été, comme je l'ai rappelé précédemment[2], joué dans son texte, à Rome, vers 1483, fut, vers 1573, imité à Paris, par Garnier. Cette imitation est fort libre; quelquefois elle abrége l'ouvrage original, plus souvent elle l'allonge. C'est ainsi qu'elle y ajoute un prologue, dans le goût de Sénèque, où l'ombre d'Égée expose le sujet qui s'exposerait bien sans elle, dans une immense suite de vers d'un style et d'un tour très-suran-

1. Le parallèle de Sénèque et de Racine a été renouvelé diversement depuis quelques années, avec quelque rigueur peut-être à l'égard de Sénèque, par M. D. Nisard, dans ses intéressantes *Études de mœurs et de critique sur les poëtes latins de la décadence*, 1834 et 1849, t. I, p. 120 et suivantes de la deuxième édition; d'autre part, avec un peu trop de prévention favorable pour son auteur, par M. A. Widal, dans de curieuses *Études sur trois tragédies de Sénèque imitées d'Euripide*, 1854, p. 75 et suivantes.

2. T. I, p. 161.

nés, parmi lesquels cependant se remarquent ceux-ci, qu'on dirait d'un autre âge :

Mais quoi, le sort est tel; l'inexorable sort
Ne se peut ébranler d'aucun humain effort.

C'est ainsi encore que dans la première scène elle grossit les lieux communs du texte par le détail infini et fastidieux de songes et de présages funestes qui troublent l'âme d'Hippolyte, et lui annoncent obscurément sa funeste aventure. De ce morceau, qui ne brille pas par le mérite de l'invention, ni par celui du style, on peut extraire ces vers, dans lesquels le vieux poëte a exprimé, avant La Fontaine[1], fort agréablement, le crépuscule :

Mais comme il fait au soir après que le soleil
A retiré de nous son visage vermeil,
Et qu'il relaisse encore une lueur qui semble
Estre ny nuit ny jour, mais tous les deux ensemble.

Je rencontre ailleurs[2], dans le rôle de Phèdre, un passage qui annonce de loin ce que Racine a fait dire[3] si élégamment, si poétiquement au même personnage :

Il est aisé d'entrer dans le palle séjour,
La porte y est ouverte et ne clost nuict ne jour.
Mais qui veut ressortir de la salle profonde,
Pour revoir derechef la clairté de ce monde,
En vain il se travaille, il se tourmente en vain,
Et toujours se verra trompé en son dessain.

Le mouvement des vers, si bien coupés, dans lesquels Racine a peint[4], *vomi* par la vague qui *se brise*, *le monstre*

1. *Fables*, X, 15.
2. Acte II, sc. 1.
3. Acte II, sc. 5. Cf. Virgil. *Æn.* VI, 125 sqq.
4. Acte V, sc. 6.

envoyé par Neptune contre Hippolyte, est comme pressenti dans ceux-ci[1] :

> Elle bout, elle escume, et suit en mugissant
> Ce monstre qui se va sur le bord eslançant.

On peut le dire, les vers heureux ne manquent pas plus à cette pièce de Garnier qu'aux autres du même auteur, bien qu'ici comme ailleurs son style soit en général prolixe, languissant, trivial. Il s'y rencontre des traits comme ceux-ci, par lesquels le vieux poëte échappe à sa manière habituelle et à celle de son temps :

> Celui qui veut beaucoup veut encor plus pouvoir.

> C'est presque guarison que de vouloir guarir.

> La mort jamais ne manque à ceux qui la désirent.

> La mort est moins à craindre et donne moins d'esmoy,
> Quand on laisse en mourant quelque regret de soy.

> Je meurs de vous trop voir....

Garnier a fait faire quelques progrès à la tragédie classique de Jodelle, mais, je l'ai déjà dit[2], seulement des progrès de style. A ce perfectionnement ont concouru à peu près également et Sénèque et les tragiques grecs. L'un, par son emphase même, a élevé quelquefois l'imitateur au-dessus de la platitude ; sur les traces des autres, quand il a préféré les suivre, il lui est arrivé de rencontrer la naïveté et la grâce. Sans doute, ces bonnes fortunes ont été rares. Le plus souvent Garnier nous choque par la bigarrure gréco-latine de ses devanciers, par la trivialité d'une époque où le départ n'était point fait encore entre le langage vulgaire et la langue oratoire et poé-

1. Acte V.
2. Voyez t. II, p. 288.

tique. Mais, grâce à l'heureuse influence de ses modèles et aussi au bonheur de quelques inspirations personnelles, il plaît de temps à autre par un tour naturel, facile et même élégant. C'est le bégaiement, qui n'est pas sans quelque charme, de notre Melpomène.

Vient le temps où Corneille lui enseigne le secret de ce style franc et noble que polira l'art consommé de Racine. Alors des auteurs maintenant oubliés, mais qui participent en quelque chose au progrès général de la langue tragique, traitent de nouveau un des plus heureux sujets légués aux modernes par l'antiquité, et, ouvriers quelquefois utiles, préparent des matériaux pour le grand monument qui doit bientôt venir. En 1635, La Pinelière donne son Hippolyte, imitation de Sénèque, que l'*Histoire du théâtre français* qualifie d'insipide et dont elle cite cependant quelques vers d'un tour assez correct et assez ferme[1]. En 1646, un auteur plus connu, secrétaire, dans sa jeunesse, de la reine de Suède Christine, et son résident en France, dont la facilité défraya longtemps notre théâtre en compagnie des poëtes d'ordre secondaire qui remplissaient les intervalles des chefs-d'œuvre de Corneille, Gilbert, fait représenter un nouvel Hippolyte, qu'il qualifie dans un second titre, assez singulier, de *Garçon insensible*. Si j'en crois l'*Histoire du théâtre français*, cette qualification était démentie par le tour galant que donnait à ses refus, après avoir entendu les déclarations amoureuses de Phèdre, l'Hippolyte de Gil-

1. Thésée, par une comparaison qui n'est point dans Sénèque, et dont on ne peut pas louer la convenance dramatique, y exprime ainsi la nature des ombres qu'il a rencontrées dans sa descente aux enfers :

Mille fantômes vains, et sans vie et sans corps,
Volent confusément dans ce cachot des morts.
Ainsi quand un milan part, et, quittant la terre,
S'élève à cette plaine où gronde le tonnerre,
De son aile étendue arrêtant un rayon,
Il fait toujours sous lui de lui-même un crayon :
Cette ombre dont sa course en tous lieux est suivie,
Est un oiseau visible et sans corps et sans vie.
Tels à l'entour de nous on voyait approcher
Ces fantômes qu'en vain on eût voulu toucher.

bert. C'est un grand honneur pour cette pièce que Racine lui ait emprunté, on l'a souvent remarqué, quelques détails, l'idée de la mort volontaire dont se punit Œnone :

.... De sa présence avec honte chassée,
Dans la profonde mer Œnone s'est lancée[1] ;

l'idée de ce dialogue entre Thésée et Hippolyte :

HIPPOLYTE.

Chargé du crime affreux dont vous me soupçonnez,
Quels amis me plaindront, quand vous m'abandonnez?

THÉSÉE.

Va chercher des amis dont l'estime funeste
Honore l'adultère, applaudisse à l'inceste,
Des traîtres, des ingrats, sans honneur et sans foi,
Dignes de protéger un méchant tel que toi[2].

Voici comment Gilbert avait, le premier, exprimé ces mêmes idées :

HIPPOLYTE.

Si je suis exilé pour un crime si noir,
Hélas! qui des mortels voudra me recevoir?
Je serai redoutable à toutes les familles,
Aux frères pour leurs sœurs, aux pères pour leurs filles.
Où sera ma retraite, en sortant de ces lieux?

THÉSÉE.

Va chez les scélerats, les ennemis des dieux,
Chez ces monstres cruels, assassins de leurs mères;
Ceux qui se sont souillés d'incestes, d'adultères,
Ceux-là te recevront....

Les deux passages se rapportent, mais peut-être le se-

1. Acte V, sc. 5.
2. Acte IV, sc. 2

cond vient-il, comme le premier, directement d'Euripide, chez lequel on lit :

HIPPOLYTE.

Où irai-je, malheureux ? de qui recevrai-je l'hospitalité, exilé pour un tel crime ?

THÉSÉE.

De ceux à qui il convient d'accueillir dans leur maison des infâmes qui outragent leurs femmes ou qui les corrompent[1].

Racine a pu de même n'emprunter qu'à Euripide l'hémistiche fameux[2] que l'on reconnaîtra dans ce vers de Gilbert :

Ne m'en accuse point ; c'est toi qui l'as nommé.

On cite encore de Gilbert des adieux assez touchants d'Hippolyte à ses amis ; ils sont également imités d'Euripide, qui, jusque-là effacé par Sénèque, attirait pour la première fois, chose singulière ! l'attention des arrangeurs modernes de la fable de Phèdre.

A Racine il était réservé de tirer du mélange habile de deux modèles si inégaux une production vraiment originale, l'un des plus beaux monuments de l'art. C'est en 1677 que se produisit cette *merveille*, comme l'appela, au moment même, devançant *l'équitable avenir*, Boileau, dans l'éloquente épître[3] où il s'efforça vainement de consoler son ami des amères douleurs du génie méconnu et insulté. En 1677, quelques jours seulement après la Phèdre de Racine, avait paru cette autre Phèdre, commandée à l'expéditif Pradon par une cabale ennemie, et que d'odieuses manœuvres, sur lesquelles ce n'est pas le lieu de s'étendre, opposèrent, avec un succès scandaleux, à la perfection d'une œuvre mûrie par deux années de doctes et poétiques labeurs. Je ne puis penser sans affliction et

1. V. 1064-1067.
2. Acte I, sc. 3.
3. *Épître* VII.

sans colère à ce que nous a coûté cette misérable pièce qui arrêta Racine, âgé seulement de trente-huit ans, dans la carrière où chacun de ses pas était marqué par quelque illustre conquête sur l'histoire, sur la fable, au profit de notre théâtre; qui, pendant douze années, condamna au silence sa muse tragique. On prétend que Racine disait: « Toute la différence qu'il y a entre Pradon et moi, c'est que je sais écrire; » et ce mot, fort douteux, attendu qu'il manque fort de justesse, Voltaire[1] en a fait l'application aux deux Phèdre, mettant en parallèle d'une manière piquante des vers de l'une et de l'autre, certes bien différents, sur un thème semblable, mais les donnant elles-mêmes comme à peu près égales pour la conduite. On a été plus loin: on n'a pas craint d'avancer que le plan de Pradon était supérieur à celui de Racine, qu'avec le plan de Pradon et les vers de Racine on aurait une Phèdre parfaite. La Harpe[2] a fait justice suffisante de ces opinions hasardées en montrant par une fidèle analyse ce que c'était que ce plan si vanté et si peu connu; mais il n'est pas inutile à notre dessein de redire ce qu'était devenu le sujet d'Euripide et de Sénèque entre les mains du ridicule et présomptueux antagoniste de Racine. W. Schlegel[3], dégageant ce sujet de ce qui le rend tragique, c'est-à-dire de l'adultère et de l'inceste, n'y voit plus « qu'un homme d'un certain âge qui fait la cour à une femme, sans obtenir du retour, tandis que cette femme réussit aussi mal dans les avances qu'elle fait à son fils; une situation tout à fait comique. » Voilà précisément la tragédie de Pradon. Sa Phèdre n'est que la fiancée de Thésée; elle aime innocemment Hippolyte, comme innocemment aussi elle hait Aricie. Au temps où la pièce parut, ces aristarques qui la mettaient dans la balance avec celle de Racine et les jugeaient toutes deux *sans passion*, comme dit Boileau,

1. Préface de *Mariamne*.
2. *Lycée*.
3. *Comparaison*, etc., déjà citée.

Visé, Subligny[1], appuyaient précisément, le premier surtout, leur ridicule impartialité sur cette raison : que les deux auteurs ne pouvaient guère être, avec justice, préférés l'un à l'autre, ayant traité des sujets tout différents. Ils reconnaissaient, ce qui fut mis ensuite en oubli, fort naturellement, avec la pièce même de Pradon, que ce poëte, mal avisé, avait complétement changé, détruit le sujet, qu'il en avait, sous les mêmes noms, traité un tout nouveau; et quel encore! On ne sait en vérité ce qui doit le plus révolter dans sa pièce, ou la trivialité des situations, ou la fadeur des sentiments, ou enfin, sauf quelques vers[2] sur lesquels semble avoir influé heureusement la concurrence de Racine, la platitude du style.

L'élégance de la versification et certains détails touchants ont sauvé de l'oubli, chez les Anglais, une tragédie de Phèdre et Hippolyte, donnée par Edmond Smith, en 1707. Si l'auteur s'est rapproché par le style de la Phèdre de Racine, qu'il a imitée en plus d'un endroit, il s'est tenu plus près encore de celle de Pradon par un plan où le sujet est singulièrement défiguré. On en jugera d'après cette rapide analyse qu'en a faite, dans un judicieux article[3] sur le théâtre des Grecs de Brumoy, M. Andrieux :

« .... Hippolyte y est accusé d'inceste par un ministre

1. *Mercure galant* de 1677, t. I; *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte.* Voyez *Histoire du théâtre français*, t. XII, p. 1 sqq.

2. Tel est ce passage de la scène 2e du Ve acte :

Le dirai-je, Cléone? à ma fureur en proie,
Je sentais dans mon cœur une secrète joie.
Ses menaces, ses pleurs, son éclatant courroux
Avaient pour mon amour quelque chose de doux.
Dans ses plus vifs transports de douleur et de rage,
Je voyais mon bonheur écrit sur son visage.
Je lisais à travers son trouble et son effroi
Les dédains d'Hippolyte et sa flamme pour moi.
Bien que son desespoir dût me rendre alarmée,
Je mourais, il est vrai, mais je mourais aimée;
Et, pour se consoler dans les plus grands malheurs,
On voit avec plaisir une rivale en pleurs.

3. *Revue encyclopédique*, 1824, t. XXII, p. 95.

d'Etat dont l'ambition veut perdre le jeune prince; Thésée condamne son fils à la mort, et le met entre les mains de Cratandre, son capitaine des gardes, à qui il ordonne d'obliger le coupable à se tuer lui-même avec l'épée qu'il a laissée dans les mains de Phèdre; on vient en effet annoncer au roi que ses ordres ont été exécutés et qu'Hippolyte n'est plus; Phèdre ensuite s'accuse elle-même, ou plutôt accuse le ministre calomniateur; Thésée est au désespoir; mais arrive un dénoûment semblable à celui d'Adélaïde Duguesclin: le fidèle Cratandre, au lieu de faire périr le prince, l'a sauvé et le rend à l'amour de son père et de la jeune Ismène.... »

Au commencement de notre siècle, un écrivain, grand admirateur de Dorat, dont il finit par prendre le nom, grand contempteur, cela était naturel, de Boileau et de Racine, avant de refaire l'Art poétique du premier, recommença la Phèdre du second[1]. Si, comme il s'en flattait, il ne surpassa pas Racine, il sut, ce qui pouvait sembler aussi difficile, laisser Pradon bien loin derrière lui. Pradon eût-il jamais écrit ces incroyables vers de son épître dédicatoire :

> Racine eut du talent; mais, auprès d'Euripide,
> Ce n'est qu'un barboteur dans l'onde Aganippide.

Il serait difficile de dire qui de Racine ou d'Euripide a été le plus outragé par l'Hippolyte de M. de Cubières.

Je ne voudrais pas laisser mes lecteurs sur ce souvenir ridicule. Je leur rappellerai donc, en finissant, comment, à diverses époques, on essaya de transporter le sujet qui nous occupe sur la scène lyrique. Au xvii[e] siècle, Segrais, jeune encore, en avait fait, dit-on, sans doute inspiré par la pièce de Gilbert, une tragédie-ballet, qui ne fut point mise en musique. En 1733, l'abbé Pellegrin, qui *soupait du théâtre*, comme dit l'épigramme, donna, en compagnie de Rameau, une tragédie-opéra d'Hippolyte et Aricie, avec

1. *Hippolyte*, tragédie en trois actes, imitée d'Euripide, par Dorat-Cubières-Palmezeaux, représentée à Paris, sur le théâtre du Marais, le 9 ventôse an xi (1803).

assez de succès pour qu'elle ait été parodiée deux fois, sous le même titre, au Théâtre-Italien, en 1733 par Riccoboni, en 1742 par Favart. Plus près de nous, en 1786, un homme de lettres distingué qui, avant de se signaler dans la critique, s'était fait connaître par des vers agréables et par quelques succès de théâtre, Hoffman écrivit pour Lemoine, naguère imitateur outré de Gluck[1], et désormais plus heureusement inspiré par Sacchini, une tragédie lyrique de Phèdre. Il suivit le plan de Racine, en retranchant seulement, ce qui était une réforme bien sévère pour l'opéra, l'épisode d'Aricie; par respect pour les vers du grand poëte, avec lesquels les arrangeurs prétendus lyriques lui paraissaient avoir pris trop de licences, il en composa, sur les mêmes situations, de nouveaux où l'on trouva de l'élégance, de la douceur, de la sensibilité : mais, malgré le mérite du poëme et de la musique, auxquels le public rendit toute justice[2], l'ouvrage fut trouvé monotone et froid, et quand on le reprit, en 1813, sans l'aveu de son auteur, la même impression se renouvela. Cela ne pouvait manquer d'arriver. Rien de plus faux que le titre de tragédie-lyrique; autre chose est un opéra, autre chose une tragédie : il faut à la musique de grands et larges traits, des mouvements, des contrastes, quelque chose d'éclatant, de rapide, de heurté, qui ébranle fortement l'imagination et les sens; mais pour ces nuances successives du sentiment et de la passion, ces délicates analyses du cœur, ces profonds développements de caractères, qui font le charme des belles tragédies, cela n'est pas de son domaine; elle le doit laisser à l'art tout différent des Racine et des Euripide.

1. Voyez notre t. II, p. 374.
2. Voyez la *Correspondance* de Grimm.

CHAPITRE QUATRIÈME.

Médée.

Cette passion et ce pathétique, qui séparent surtout Euripide de ses devanciers, et le rapprochent des modernes, ce caractère vraiment distinctif de ses compositions, qui a commencé à nous apparaître dans son *Hippolyte*, se montre beaucoup plus encore dans sa *Médée*.

Les deux pièces ont été écrites et représentées à quelques années seulement de distance, *Hippolyte*, on l'a vu, dans la quatrième année, *Médée*, dans la première de la LXXXVIIe olympiade[1]. Il ne faut pas s'étonner qu'elles semblent souvent jetées dans un même moule. J'indiquerai, à mesure qu'elles se présenteront, les ressemblances de détail; mais je dois marquer d'avance, dans la conception du sujet et dans l'esprit de l'ouvrage, une ressemblanse plus générale.

Médée est, ainsi que Phèdre, et bien davantage, livrée à un irrésistible penchant. Abandonnée de Jason, *après tant de bienfaits, après tant de forfaits*, comme l'a dit énergiquement Corneille[2], elle médite, contre son ingrat époux, la plus horrible vengeance. Elle ne le frappera pas seulement dans cette jeune princesse de Corinthe qu'il lui préfère, dans ce roi dont il recherche l'alliance, mais dans les enfants qu'elle a eus de lui. Cette affreuse pensée, une fois conçue au fond de son âme, s'y nourrit et s'y développe, malgré l'effort de la nature qui se soulève pour la repousser. C'est en vain que les entrailles maternelles s'émeuvent; c'est en vain que la raison réclame

1. Aristoph. Byz., *Argum. Med.*
2. *Médée*, acte I, sc. 4.

aussi haut que la pitié; elle est maîtrisée, subjuguée par la toute-puissante suggestion de sa jalousie et de son désespoir. Un invincible ascendant entraîne sa volonté au crime qu'elle prévoit, qu'elle craint, qu'elle déteste; elle se porte, par faiblesse, à l'acte le plus énergique, le plus forcené. Spectacle terrible et déchirant, où, par une révolution qui change la face de la scène grecque, nous voyons succéder à l'antique fatalité du destin, la fatalité nouvelle de la passion; au triomphe de la liberté, sa défaite; au sentiment de la grandeur morale, l'émotion pathétique; pour tout dire en un mot, à Sophocle Euripide. L'art se renouvelle; mais ce qu'il gagne en mouvement et en vie, il le perd en élévation. Les Athéniens avaient-ils le sentiment de cette décadence qui se mêle à son progrès, lorsque, dans le concours dramatique où parut *Médée*, ils placèrent Euripide après Sophocle[1]? Voulaient-ils en même temps rendre hommage à ce créateur de leur tragédie, dont de tels successeurs n'avaient pu surpasser, ni même atteindre la sublime hauteur, en préférant à l'un et à l'autre Euphorion, son fils, qui était sinon l'héritier, du moins le représentant de son génie, qui peut-être avait concouru avec un de ses ouvrages, remanié comme la loi le permettait[2]? Ce jugement, plein de goût et de convenance respectueuse, serait ainsi comme l'abrégé de leur histoire dramatique, qui dans les productions successives d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, nous montre le développement complet de l'art, son passage nécessaire du grandiose à la beauté, de la beauté à l'expression.

Aristophane le grammairien, à qui nous devons ces détails, ne nous a point appris par quels ouvrages Sophocle

1. Aristoph. Byz., *Argum. Med.*
2. Voyez t. I, p. 68 sq., 73. Cette opinion qu'Euphorion a, en cette circonstance, remporté la victoire avec un des ouvrages de son père, a été avancée par Elmsley (ad Euripid. *Med.*), par Bœckh (*Græc. trag. princ.*, III), et combattue par God. Hermann (*de chor. Eumen. Æschyl. dissert.* II; *Opusc.*, t. II. p. 157, 158), plus récemment, par W. C. Kayser, *Hist. crit. trag. græc.* 1845, p. 45 sq.

l'emporta sur la *Médée* d'Euripide et sur les autres compositions, aujourd'hui perdues, qui formaient avec elle une tétralogie[1]. Puisqu'il nous abandonne là-dessus à nos conjectures, je me permettrai de supposer pour un moment que *les Trachiniennes*, dont on ignore la date précise, faisaient partie de la tétralogie de Sophocle. Nous allons donc voir les deux poëtes aux prises dans un sujet à peu près pareil. Chez l'un comme chez l'autre il s'agit d'une épouse trahie; mais ici la jalousie se montre seulement inquiète et tendre, là emportée et furieuse; Déjanire veut regagner le cœur de son époux, Médée lui rendre blessure pour blessure; de la tragédie d'Euripide sort une impression plus douloureuse, mais en même temps moins pure.

Du reste, il y a entre les deux ouvrages des rapports que je ne crois pas qu'on ait encore remarqués, et qui, démentant la supposition que je hasardais tout à l'heure, me paraissent établir au contraire que l'un des deux, probablement celui de Sophocle, a pu être, non pas le modèle, mais l'occasion de l'autre[2]. Loin de rien conclure contre Euripide de cette rencontre, j'admirerais plutôt avec quelle souplesse d'imagination, quel art ingénieux, ce poëte, arrivé le dernier, s'approprie, en les renouvelant, les inventions de ceux qui l'ont précédé.

La pièce de Sophocle s'ouvre par l'entretien familier

1. *Philoctète, Dyctis, les Moissonneurs*, dr. sat. Voyez t. I, p. 30 sq.; II, 127 sq.

2. D'autres, je ne dois pas négliger d'appeler sur ce dissentiment l'attention de mes lecteurs, préféreraient l'ordre inverse. Selon eux, *les Trachiniennes*, suscitées par la *Médée*, auraient amené Sophocle sur le terrain d'Euripide. Le sans-façon de ses prologues ne semble-t-il pas, disent-ils, se reproduire dans la première scène des *Trachiniennes*, si souvent critiquée comme une exposition sans art? N'est-ce pas à l'exemple de sa Médée que Déjanire moralise sur les peines du mariage, tout en offrant avec le caractère et les actes du personnage dont elle copie le ton sentencieux un contraste frappant, qui n'est sans doute pas étranger aux intentions de l'auteur? Enfin l'imitation d'Euripide ne peut-elle pas expliquer dans *les Trachiniennes* ce qu'on y trouve d'étranger à l'élévation habituelle de Sophocle, ce qui a quelquefois porté les critiques à lui retirer cet ouvrage?

de Déjanire avec une de ses esclaves, à qui elle conte ses chagrins, et qui la conseille. Euripide commence la sienne par les confidences, non moins familières, des serviteurs de Médée, qui causent entre eux de la triste situation de leur maîtresse.

Lorsque les femmes de Trachine viennent consoler Déjanire, elle leur adresse de touchantes paroles, renouvelées ailleurs par Sophocle, imitées par Racine, et que je ne reproduirai pas ici, les ayant déjà citées dans mon analyse des *Trachiniennes*[1]. Médée, étrangère à Corinthe, comme Déjanire à Trachine, est visitée, comme Déjanire, dans son abandon, par les femmes du pays. Elle s'entretient du même sujet, du seul qui puisse en effet occuper leur pensée, des chagrins du mariage dont l'une et l'autre ont acquis une si triste connaissance. Médée finit, ainsi que Déjanire avait commencé, par un mélancolique rapprochement entre son sort et celui de ses consolatrices :

« Pour vous et pour moi il n'en est pas de même : vous avez une patrie, une maison paternelle, les biens nécessaires à la vie, le commerce de l'amitié ; et moi, abandonnée, proscrite, je suis outragée par l'homme qui m'a tirée de la terre étrangère, sans que ni mère, ni frère, ni parent, puisse me conduire au port, dans cette tempête[2]. »

C'est, comme l'on voit, le même fonds d'idées et de sentiments, et, quoique la nouveauté des détails déguise ici l'imitation, elle n'en est pas moins réelle.

Euripide semble s'être encore inspiré de Sophocle dans la scène où Médée, voulant tromper Jason, lui persuade que, revenue de ses emportements, elle est désormais résignée à son sort ; l'artifice de ses paroles rappelle l'adresse de Déjanire à séduire la crédulité de Lichas, et à lui dérober le secret de l'infidélité d'Hercule.

Enfin, dans les deux pièces, la catastrophe s'opère d'une manière merveilleuse, par le venin de Nessus dans l'une, par les poisons de Médée dans l'autre ; elle est

1. Voyez t. II, p. 68 sq.
2. V. 255-261.

exposée dans des récits qui s'accordent tout à fait pour la nature des circonstances et des images ; et dans les paroles du narrateur éclate, des deux côtés, une indignation, que tempère de même, chez le fils de Déjanire, un reste de respect et d'amour filial, chez l'esclave de Médée, la déférence domestique.

Il y a, si je ne me trompe, quelque intérêt à surprendre, entre des productions d'ailleurs si diverses, cette communication secrète qui conduit de l'une à l'autre ; à repasser sur la trace presque effacée que le génie créateur a laissée derrière lui et qui nous révèle sa route ; nous arrivons comme lui à son œuvre, et nous nous croyons de moitié dans la découverte.

Voltaire a remarqué dans le début de Rodogune un défaut dont Corneille s'était lui-même accusé. Les secrets d'État de la Syrie et de la Perse y sont expliqués, fort obscurément, par une Laonice et un Timagène, *subalternes* inconnus au spectateur, et dont il ne se soucie guère. De cette critique fort juste il ne faudrait pas conclure que c'est en général une *faute* d'ouvrir une *pièce* par l'entretien de personnages *subalternes*. Un tel principe, quoique admis par la pratique ordinaire de notre théâtre, serait trop évidemment démenti par celle des théâtres étrangers, où, le plus souvent, des scènes populaires servent comme d'avenues à l'action la plus relevée. L'art de ces préparations qui, à la vivacité de l'intérêt, à la dignité et au merveilleux de l'intrigue, ajoutent le naturel et la vraisemblance, était connu des Grecs, et l'exposition de la tragédie de *Médée* en est peut-être l'exemple le plus frappant que puisse offrir leur théâtre.

Je me sers à dessein du mot d'exposition, et non pas du mot de prologue, toujours pris en mauvaise part lorsqu'il s'agit d'Euripide. Cette dénomination injurieuse ne serait ici justifiée que par quelques vers qui sont plus du poëte que du personnage, et où, remontant jusqu'au temps déjà éloigné de l'expédition des Argonautes, Euripide rappelle magnifiquement par quelle suite d'aven-

tures Jason et Médée sont venus chercher un asile à Corinthe.

« Oh! si le navire Argo n'avait jamais volé vers la terre de Colchide, à travers les Symplégades; si jamais, dans les bois du Pélion, n'était tombé sous la hache le pin dont il fut construit; s'ils n'avaient point manié la rame, ces chefs illustres qui allèrent, pour Pélias, conquérir la Toison d'or! Ma maîtresse, Médée, n'eût point navigué vers les tours d'Iolchos, le cœur blessé par l'amour de Jason [1]. »

Cicéron, qui blâme ce récit par trop rétroactif, nous a conservé [2] la traduction un peu rude qu'en avait faite, comme du reste de la pièce, le vieil Ennius [3], et nous en possédons une imitation plus élégante dans l'apologue que Phèdre [4] adresse aux censeurs de ses fables, ou, pour

1. V. 1-8.
2. Lui ou l'auteur de la *Rhet. ad. Herenn.*, II, 22. Le fragment cité se compose de neuf vers, dont huit se retrouvent chez Priscien (*de Metr. comment.*), et d'autres, par portions plus ou moins considérables, chez Varron (*de Ling. lat.*. VI); Cicéron (*de Invent.*, I, 49; *Topic.*, XVI; *de Fato*, XV; *de Nat. deor.*, III, 30); Quintilien (*Instit. orat.* V, 10); etc. Tant de citations attestent assez la célébrité et de l'original et de la copie. Les fragments nombreux de la *Médée* d'Ennius, souvent rassemblés dans divers recueils, ont donné lieu à une sorte de restitution de la pièce latine, dans un ouvrage ainsi intitulé : *Q. Ennii Medea, commentario perpetuo illustrata, cum fragmentis quæ in Hesselii, Merulæ, aliisque hujus poetæ editionibus desiderantur. — Accedit disputatio de origine atque indole veteris tragœdiæ apud Romanos*, etc., H. Planck, Gœttingue, 1807.
3. Utinam ne in nemore Pelio securibus
Cæsa cecidisset abiegna ad terram trabes!
Neve inde navis inchoandæ exordium
Cœpisset, quæ nunc nominatur nomine
Argo, qua vecti Argivi delecti viri
Petebant illam pellem inauratam arietis
Colchis, imperio regis Peliæ, per dolum!
Nam nunquam hera errans mea domo efferret pedem
Medea, animo ægra, amore sævo saucia.

« Plût aux dieux que jamais les pins de la forêt du Pélion ne fussent tombés sous la hache, et qu'on n'en eût point formé le navire qu'ils nomment Argo! navire funeste, qui a transporté dans la Colchide, à la voix artificieuse du roi Pélias, l'élite des Argiens, fiers conquérants de la Toison d'or! Je n'aurais point vu Médée, ma maîtresse, errante sur la terre, l'âme inquiète, blessée d'un cruel amour; Médée, qui ne serait jamais sortie de son palais. » (Trad. de M. J. V. Le Clerc.)
4. Lib. IV, *fab.* 7, v. 6 sqq. Je donnerai aussi cette imitation dont

dire comme la Fontaine, *à ceux qui ont le goût difficile*[1]. On peut conclure de là qu'un morceau si estimé des anciens, et qu'ils ont si curieusement reproduit, rachetait par la beauté de la poésie ce qu'on ne peut s'empêcher d'y désirer sous le rapport de la vraisemblance dramatique[2].

Qui s'exprime en effet avec cet éclat d'images, ce mouvement hardi, semblable au début d'une ode? C'est un personnage que Brumoy, fidèle à ses habitudes, appelle la *confidente* de Médée, mais qui n'est encore que sa nour-

il est curieux de comparer l'élégance travaillée avec la simplicité grossière et lourde d'Ennius :

> Utinam nec unquam Pelii nemoris jugo
> Pinus bipenni concidisset Thessala,
> Nec ad professæ mortis audacem viam
> Fabricasset Argus, opere Palladio, ratem,
> Inhospitalis prima quæ ponti sinus
> Patefecit, in perniciem Graïum et Barbarum!
> Namque et superbi luget Æetæ domus
> Et regna Peliæ scelere Medeæ jacent,
> Quæ sævum ingenium variis involvens modis,
> Illic per artus fratris explicuit fugam,
> Hic cæde patris Peliadum infecit manus.

« Plût aux dieux que, sur les sommets et dans les bois du Pélion, la hache thessalienne n'eût jamais fait tomber le pin; que, pour ouvrir, vers une mort certaine, une voie audacieuse, Argus n'en eût point, avec l'aide de Pallas, fabriqué ce premier navire qui força l'entrée d'une mer inhospitalière, pour la perte commune des Grecs et des Barbares! Car la maison du superbe Eétès est en deuil, le trône de Pélias est renversé par le crime de Médée, qui, enveloppant d'un voile artificieux son farouche génie, ici assure sa fuite en dispersant sur sa trace les membres de son frère, là souille du sang paternel la main des filles de Pélias. »

1. Liv. II, *fab.* I.

2. La *Rhétorique à Hérennius* (II, 22), le *de Inventione* (I, 49), trouvent qu'Euripide remonte trop haut, et qu'il eût suffi de reprendre les choses au départ de Médée. Quintilien (*Instit. orat.* V, 10) est du même avis : « .... Recte autem monemur causas non utique ab « ultima esse repetendas, ut Medea : *Utinam ne in nemore Pelio.* « Quasi vero id eam fecerit miseram aut nocentem, quod illic *ceciderit* « *abiegna ad terram trabes.* » Cette critique est mieux placée dans une rhétorique que dans une poétique. L'usage peu dramatique des prologues admis, Euripide a bien pu, en quelques mots, transporter l'imagination de son auditoire au temps du premier vaisseau, de la première navigation, de l'expédition des Argonautes, avant-scène de la tragédie de *Médée*. Et même, sous le rapport de la vraisemblance dramatique, bien qu'il soit vrai en général qu'il ne faut pas remonter

rice[1]. Dès le dixième vers, où finit cet avant-propos lyrique, elle descend au langage du drame et de sa condition, et, avec l'éloquence et la poésie qui lui sont permises, elle retrace l'abandon de Médée et son affreux désespoir; elle la soupçonne, dit-elle, de quelque dessein sinistre, soit contre ses ennemis, soit contre elle-même, soit peut-être contre ses enfants, « qu'elle semble avoir pris en haine, et dont la vue ne réjouit plus son cœur[2]. »

Que l'on ne se hâte pas de condamner, comme peu naturelle, cette confidence solitaire; on en trouverait au

à des causes trop éloignées, il l'est aussi cependant que la passion se plaît à y remonter, témoin l'Ariane et la Didon de Catulle et de Virgile, qui semblent se souvenir du prologue d'Euripide, et même de la traduction, si souvent citée, qu'en avait faite Ennius:

Jupiter omnipotens utinam nec tempore primo
Gnosia Cecropiæ tetigissent littora puppes!
(*Carm.*, LXIV, *Nupt. Thet. et Pel.*, 171.)

Felix, heu nimium felix, si littora tantum
Nunquam Dardaniæ tetigissent nostra carinæ!
(*Æn.* IV, 657.)

Sans doute la logique aurait aussi le droit de dire que les vaisseaux d'Athènes et de Troie ne sont pour rien dans les fautes et les malheurs d'Ariane et de Didon; mais il est naturel à la passion de s'attaquer ainsi à des causes imaginaires, en se détournant de la cause réelle, de s'en prendre à une sorte de fatalité. Euripide n'est donc pas si coupable que le font Cicéron et Quintilien. Il l'est d'autant moins, qu'une partie de la faute, si faute il y a, appartient à Ennius. C'est Ennius, non Euripide, qui commence par ce détail du pin abattu sur le sommet du Pélion, et devenu le premier vaisseau; Euripide jette ce détail entre deux autres sur la navigation des Argonautes. Pourquoi Ennius a-t-il changé cela? probablement qu'il avait fait la même réflexion, que le scoliaste d'Euripide prête à un certain Timarque, et qu'il avait trouvé contraire à l'ordre logique de faire naviguer le vaisseau avant de l'avoir construit. Mais ce renversement d'époque, qui avait un nom chez les grammairiens, ὑστερόπρωτον, πρωθύστερον, est une licence, et même un agrément poétique, comme le remarque le scoliaste, citant Homère à ce sujet. Ennius a voulu corriger Euripide, et est tombé dans le défaut de paraître reprendre les choses de plus haut encore que lui.

1. Ce titre, fort vraisemblable, lui est contesté par Elmsley, qui ne trouve dans la pièce rien pour le justifier. Mais, nourrice ou vieille servante, Θεράπαινα, comme il propose d'écrire à la liste des personnages, peu importe.

2. V. 36.

besoin l'apologie dans les usages du théâtre antique [1], et, ce qui vaut mieux, dans les mœurs grecques et dans la nature. Il en est, dit Cicéron [2], en citant ce passage, dans la traduction d'Ennius, qui se plaisent à entretenir de leur douleur la solitude même. On croirait qu'Euripide a prévu l'objection, car il y répond un peu plus bas. Un vieil esclave, chargé du soin des enfants de Médée, mais qu'il ne faut pas, comme Brumoy et Prévost, appeler du titre pompeux de leur *gouverneur*, s'étonne, en les ramenant, après leurs jeux, à la maison, de trouver devant la porte son ancienne compagne de servitude, occupée loin de sa maîtresse, dont le service la réclame, à repasser toute seule ses chagrins. « Les bons serviteurs, répond-

1. Nous en avons déjà rencontré des exemples remarquables dans l'*Électre* de Sophocle, v. 86 sqq., 420 sq. (voyez t. II, p. 301). On peut y joindre ce qui se voit dans l'*Électre* d'Euripide, v. 54, dans son *Iphigénie en Tauride*, v. 43, etc. Je ne cite point Prométhée, Philoctète ; leur isolement complet donne, chez eux, à de pareilles invocations un tout autre caractère. A qui s'adresseraient-ils? ils n'ont de confidents que la nature elle-même. Virgile est, comme toujours, fidèle à la tradition grecque, quand il dit (*Æn.* VII, 593) :

Multa deos aurasque pater testatus inanes.

Plaute l'est d'une autre manière dans cette parodie d'un de ses prologues (*Mercat.*, 3 sqq.) :

Non ego idem facio, ut alios in comœdiis.
Vidi facere amatores, qui aut nocti, aut die,
Aut soli, aut lunæ miserias narrant suas ;
Quos Pol! ego credo humanas querimonias
Non tanti facere, quid velint, quid non velint.
Vobis narrabo potius meas nunc miserias.

« Je ne fais point, en ce moment, ce que je vois faire tous les jours aux amoureux de comédie, qui racontent leurs peines ou à la nuit, ou au jour, ou au soleil, ou à la lune, lesquels, je pense s'embarrassent fort peu de toutes ces plaintes. C'est à vous, spectateurs, que je viens confier mes chagrins. »

Je trouve dans les *Mémoires* de M. de Montlosier cette allusion à l'usage dont il s'agit : « En lisant les tragédies de Sophocle et d'Euripide, j'ai pu, à l'exception de quelques rôles de nourrice, remarquer que l'air y remplace, comme confident, les rôles de cette espèce qui figurent dans nos pièces modernes. L'air étant chez les anciens une divinité, si j'avais eu cette croyance, que de choses j'aurais pu dire à l'air de nos montagnes ! »

2. *Tusc.* III, 26.



elle, prennent part à ceux de leurs maîtres; je n'ai pu réprimer le désir de venir raconter à la terre et au ciel les infortunes de Médée [1]. » C'est, on le voit, un mouvement ordinaire à la douleur, et autorisé par la coutume, qui motive ce monologue et beaucoup d'autres semblables, trop légèrement critiqués.

Ici commence entre les deux esclaves un dialogue dont on a comparé, avec raison, la vérité familière à celle que Térence tenait de Ménandre, et que ce dernier avait, dit-on, empruntée d'Euripide. Il échappe au vieillard de dire que Médée ne connaît pas encore tous ses malheurs; là-dessus, la nourrice le presse de lui apprendre ce qu'il sait, et parvient, malgré ses refus, à lui arracher le secret d'une nouvelle qu'il a recueillie sur la place publique, et qu'il eût voulu cacher. « Je m'étais, dit-il, approché du lieu où l'on joue aux dés [2], et où les vieillards se rassem-

1. V. 54-58. Philémon, devançant la parodie de Plaute précédemment citée, avait, au rapport d'Athénée, *Deipn.* VII, dans une comédie intitulée *le Militaire*, parodié plaisamment les deux derniers vers. Il y faisait dire à un cuisinier, très-fier de ses talents et les célébrant dans une longue tirade : « Le désir m'a pris de venir raconter à la terre et au ciel comment j'ai préparé mon ragoût. »

Nous avons, grâce à Nonius, à Festus (v. *Eliminare*), à Cicéron (*Tusc.* III, 26), quelque chose de la traduction ou de l'imitation de cette scène par Ennius :

PÆDAGOGUS.

Antiqua herilis fida custos corporis
Quid sic extra ædes exanimata eliminas?

NUTRIX.

Cupido cepit miseram nunc me proloqui
Cœlo atque terræ Medeæ miserias.

« O toi, depuis si longtemps et si fidèlement attachée à la garde de ta maîtresse, qui te retient ainsi, tout égarée par la douleur, hors du seuil de la maison? — Dans mon chagrin, le désir m'a pris de venir raconter au ciel et à la terre les infortunes de Médée. »

Quintilien raconte (*Instit. orat*, VIII, 3, 31) qu'au temps de sa jeunesse, il y eut entre deux poëtes tragiques, L. Pomponius Secundus et Sénèque, une grande dispute sur la légitimité de cette expression, dont Ennius, on vient de le voir, avait donné l'exemple, *gradus eliminat.*

2. Circonstance qui n'est pas sans vérité locale, ni peut-être sans intention satirique. Les Corinthiens passaient en effet pour joueurs. Musgrave cite à ce sujet un passage de Jean de Salisbury (*Nug.*

blent, non loin de la fontaine de Pirène. Là, j'ai entendu dire à quelqu'un, qui ne se croyait pas écouté de moi, que Créon, le maître de ce pays, allait chasser du territoire de Corinthe ces pauvres enfants et leur mère[1]. » Cette dureté du roi, et la lâcheté de Jason qui la souffre, révoltent les deux serviteurs; mais l'indignation du vieillard est plus contenue que celle de la nourrice; il montre plus d'expérience des choses de la vie, plus de résignation aux malheurs inévitables que le temps amène; comme elle, de son côté, paraît avoir du caractère de sa maîtresse et de tout ce qu'on en peut craindre, dans une telle situation, une plus exacte connaissance. Quelle vérité dans ces détails! Je m'y arrête volontiers, parce qu'ils caractérisent le génie de la scène grecque. Ces vieux et fidèles domestiques, qui ont chacun la physionomie de leur âge et de leur emploi; cette triste conversation qu'ils tiennent à la porte de la maison, en présence de leurs jeunes maîtres qui ne les peuvent comprendre, et devant qui toutefois ils se contiennent; ce bruit de ville appris d'un passant, dont ils parlent en secret, et qu'ils commentent avec douleur : combien tout cela ressemble à la nature, et comme nous voilà introduits sans effort dans ce ménage de héros, que trouble l'inconstance, et que va ensanglanter la jalousie!

Le vieillard s'apprête à rentrer avec les enfants; la nourrice lui recommande de ne pas les laisser approcher de leur mère; elle l'a surprise, dit-elle par une magnifique expression qu'on ne peut rendre, qui attachait sur eux un œil farouche, l'œil d'un taureau furieux[2]. C'est la seconde fois qu'on nous fait ainsi pressentir l'horrible catastrophe; mais elle nous est bientôt plus clairement

curial.), que M. Artaud, dans une note de son élégante traduction d'Euripide, reproduit ainsi : « Chilon, de Lacédémone, ayant été envoyé pour former une alliance avec eux, trouva les principaux de la ville, les sénateurs et les vieillards, occupés à des jeux de hasard. Il s'en alla sans rien conclure, disant qu'il ne voulait pas que Sparte souillât sa gloire en s'alliant à des joueurs. »

1. V. 67 sqq.

2. Ταυρουμένην, v. 92. Cf. 192.

annoncée par les cris de Médée, que nous entendons retentir au fond de sa demeure. Au milieu du tumulte qu'ils répandent sur la scène, de la fuite des enfants qu'entraîne leur gardien fidèle, des exclamations de terreur qui échappent à la nourrice, on distingue ces effroyables paroles :

« Mourez, enfants maudits d'une mère désespérée ; mourez avec votre père ; que toute notre maison périsse[1] ! »

Voyez par quelle gradation frappante la tragédie arrive sur le théâtre et nous émeut déjà avant de se montrer. N'est-ce pas là véritablement un chef-d'œuvre d'exposition et qui rachèterait bien des prologues ?

Cette exposition, il le faut avouer, se refroidit un peu par les réflexions qui la terminent, réflexions belles sans doute, et amenées naturellement, mais trop prolongées, d'un tour trop sentencieux, d'une intention trop didactique. La nourrice remarque que l'habitude corruptrice du pouvoir absolu donne aux princes ces passions emportées ; elle s'applaudit de la médiocrité de sa condition, qui la sauve d'un tel joug et des misères qu'il apporte[2]. Quelque élevée que soit cette morale, je crois plus dramatique, dans Shakspeare, ces simples et courtes paroles d'une suivante de lady Macbeth, qui s'écrie, en recevant les étranges aveux arrachés par le remords à sa maîtresse endormie : « Je ne voudrais pas avoir un pareil cœur dans mon sein, au prix de toutes les grandeurs accumulées sur sa personne[3]. »

Cependant, selon la coutume des tragiques grecs, après ces scènes de prologue, le chœur arrive sur le théâtre ; il est, je l'ai déjà dit, composé de femmes corinthiennes, qui plaignent les malheurs de Médée et viennent la consoler. Par une disposition d'un effet frappant, mais dont

1. V. 113 sqq.
2. V. 120 sqq.
3. *Macbeth*, acte V, sc. 1.

la première idée appartient, je crois, à Sophocle, les strophes où le chœur exprime sa compassion, ses craintes, ses vœux, ses conseils, sont coupées par la plainte de Médée qui ne cesse de se faire entendre derrière la scène, par ses imprécations contre le parjure de son époux, ses appels à la justice des dieux, ses serments de vengeance. La nourrice mêle à ce dialogue singulier quelques paroles de douleur et d'effroi ; elle fait remarquer et explique au chœur les menaçants discours de sa maîtresse, dont elle comprend mieux que personne l'effrayante portée [1].

On peut se rappeler que dans l'*Ajax* de Sophocle [2], tandis que les soldats du héros s'entretiennent sur la scène avec sa captive Tecmesse de l'égarement, de l'opprobre où les dieux l'ont plongé, on entend sortir de sa tente encore fermée les cris de son désespoir. C'est toujours, chez Euripide, la même industrie pour tourner à son usage, et marquer de son originalité les plus heureuses conceptions de ses maîtres et de ses rivaux.

Dans l'ouvrage de Sophocle, les Salaminiens terminaient la scène dont nous parlons en priant Tecmesse d'ouvrir la tente d'Ajax et de leur montrer leur général. De même ici les Corinthiennes chargent la nourrice de leur amener, s'il se peut, Médée, dont elles veulent adoucir les peines et fléchir la colère. La nourrice se rend à leur vœu, sans trop espérer de réussir; elle exprime en partant, dans des vers charmants, que se sont complu à rendre en un latin élégant Buchanan et Grotius, cette pensée singulière et au moins déplacée, que les hommes qui ont inventé la musique pour le charme des oreilles, dans les festins et les fêtes, auraient mieux fait de trouver l'art plus utile de guérir, par les doux accords de la voix et des instruments, ces sombres et infernales fureurs, qui produisent les meurtres, les tragiques accidents, la ruine des maisons [3]. J'ai tout à l'heure cité le Macbeth de Shak-

1. V. 132 sqq.
2. Voyez t. II, p. 15.
3. V. 194 sqq.

speare ; qu'il me soit permis de rappeler que, dans un autre de ses ouvrages, le Marchand de Venise[1], se rencontre aussi, sans que l'action le demande fort impérieusement, un éloge de la musique, qu'on ne voudrait cependant pas retrancher, tant cet épisode est un agréable défaut.

Les rapprochements abondent tellement dans cette analyse, que je me fatigue et dois craindre de lasser en les recueillant tous. Je ne puis cependant me dispenser de faire remarquer, entre la scène suivante et une scène correspondante dans l'*Hippolyte*, ces ressemblances que j'ai annoncées en commençant, et qui attesteraient, quand les dates nous manqueraient, que les deux ouvrages sont de création contemporaine.

Médée expose au chœur, ainsi que Phèdre, dans un long discours, de formes un peu étudiées, et qui sent la harangue[2], sa malheureuse situation et ses desseins. Je

1. Acte V, sc. 1.

2. Dans ce discours, dont les premiers vers (217 sqq.) sont fort obscurs, et ont singulièremdnt embarrassé, tourmenté les commentateurs, elle dit d'abord pourquoi, malgré sa vive douleur, elle consent à se montrer : « Femmes de Corinthe, je sors de ma maison, pour que vous n'ayez pas à me reprocher un refus.... » Suivent des maximes qui doivent donner l'explication de sa conduite, mais qui ont besoin elles-mêmes d'être expliquées, et que les commentaires n'ont point éclaircies. Ennius les a comprises à sa manière, et cela lui a fait traduire à faux les premiers mots, entendant de l'exil volontaire de Médée hors de sa patrie ce qui ne regarde que sa sortie en ce moment hors de sa maison. *Matronæ opulentæ, optumates, Corinthum quæ arcem altam habetis, ne mi vitio vertite a patria quod absim; nam multi suam rem bene gessere et publicam patria procul ; multi domi qui ætatem egerunt, propterea sunt improbati.* « Femmes illustres de Corinthe, qui habitez ses hauteurs, ne me reprochez pas d'avoir quitté ma patrie. Beaucoup, pour l'avoir quittée, ont vu prospérer leurs affaires et celles de l'État; d'autres, pour y avoir passé leur vie, ont été désapprouvés. » Ces maximes, bonnes en elles-mêmes, ne conduisent guère aux confidences que Médée va faire à ses amies, sur l'infidélité de Jason, son abandon, son désespoir. Il est douteux que ce soit le sens général d'Euripide, et certain que ce n'est pas celui des premiéres paroles. Remarquons que, par une sorte d'anoblissement, qui est l'esprit de notre scène, Ennius déjà fait des Corinthiennes qu'Euripide n'a nullement qualifiées, qui sont, disent-elles, venues du voisinage, attirées par le cris de Médée, de grandes dames, *matronæ opulentæ, optumates*, etc. Les vers qui ont été refaits de bien des manières (Voy. Planck, p. 84; consultez aussi O. Ribbeck, *Trag. lat. reliq.*, 1852, p. 38, 249) sont cités, tantôt textuellement, tantôt autrement, c'est-à-

passe sur les réflexions que ce sujet lui inspire[1]; j'en ai déjà parlé. Elle finit, encore comme Phèdre, en demandant au chœur le secret sur les moyens qu'elle pourra imaginer pour se venger de ses ennemis. Les femmes de Corinthe ne font pas plus difficulté de le promettre que les habitantes de Trézène; les unes et les autres, par leur fidélité à cet engagement, se rendent complices de la mort de leurs princes, et cela pour servir les fureurs d'une étrangère.

C'est vraiment abuser un peu du droit de se copier soi-même. Répéter une beauté, cela s'excuse, mais non pas un défaut. Or, on ne le saurait nier, et après Corneille[2], si réservé sur les anciens, Dacier lui-même[3] en est convenu, il est souverainement invraisemblable que le chœur s'oblige à une telle discrétion, et tout autant qu'on la lui demande.

Faut-il adopter l'apologie, savamment subtile, proposée, en 1727, par un membre distingué de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et de l'Académie française, M. Hardion[4]? Cette opinion paradoxale, que, l'autorité du roi Créon sur Corinthe étant fort limitée, et Médée exerçant, comme femme de Jason, sur la partie du

dire déplacés et dispersés dans une phrase de prose, par Cicéron, écrivant à Trébatius (*Fam.* VII, 6). Trébatius a quitté Rome et s'est rendu en Gaule, près de César, pour avancer sa fortune. Il a des regrets, *desideria urbis et urbanitatis.* Cicéron l'en blâme et lui cite à ce sujet les maximes de la *Médée*, mais de la *Médée* d'Ennius.

1. A une comparaison entre la condition des hommes et celle des femmes appartiennent les vers (253 sq.), qu'au rapport de Varron (*de Ling. lat.*, V) et de Nonius (v. *Cernere*), Ennius avait ainsi rendus :

Nam ter sub armis malim vitam cernere
Quam semel modo parere....

« J'aimerais mieux trois fois hasarder ma vie dans les combats, que d'enfanter une seule. »

Voyez l'allusion faite à ce passage de la *Médée* d'Euripide par Lucien, dans son dialogue de Ménippe et de Tirésias (*Dial. mort.*, XXVIII, 2).

2. *Examen de Médée.*

3. *Remarques sur l'Art poétique d'Horace.*

4. *Mém. de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,* t. VIII, p. 243-263

territoire qu'elle habitait, une sorte de souveraineté, les femmes du chœur pouvaient être ses sujettes, et s'unir sans scrupule à ses entreprises, cette opinion, aujourd'hui abandonnée, n'a d'autres appuis qu'une anecdote fort douteuse et un passage évidemment mal entendu [1].

Reconnaissons tout simplement qu'Euripide était obligé, par la pratique ordinaire du théâtre grec, d'introduire un chœur dans sa tragédie; et, par la nature de son sujet, un chœur de femmes, un chœur de Corinthiennes; qu'ainsi c'était une nécessité pour lui, ne pouvant écarter ce témoin incommode, de le supposer au moins, même en dépit de la vraisemblance, fort complaisant et fort discret. Si ses envieux et ses critiques, qui ne lui passaient rien, n'ont pas relevé ce défaut, c'est une preuve évidente que le poëte n'a fait ici, comme dans l'*Hippolyte* [2], que subir l'inconvénient inévitable de l'emploi forcé du chœur dans certaines fables qui ne le comportaient pas.

Euripide semble s'être ménagé une autre excuse, qui convenait à la malignité et à la rudesse des anciens, mais que nous autres modernes nous aurions quelque répugnance à admettre. Il fait entendre que les femmes sont assez disposées à se liguer contre les hommes, même aux dépens de la morale, dans ce qui leur paraît la cause de leur sexe. Le chœur, qui déplore sans cesse la perfidie de Jason, célèbre avec une sorte d'enthousiasme, comme s'il s'agissait d'une injure qui lui fût personnelle, la punition qu'on s'apprête à en tirer. Il n'accorde qu'une pitié passagère à la mort de l'innocente fille de Créon, et aucune à son père. Il n'y a que le meurtre des enfants de Médée qui le révolte comme excédant les bornes d'une légitime vengeance.

Puisque nous en sommes sur ce personnage, louons tout de suite la poétique beauté des chants que lui a prê-

1. Voyez *Théâtre des Grecs*, Prévost, *Examen de Médée;* et Boissonade, *Notul. ad. Euripid.*, t. II, p. 334.
2. Voyez, plus haut, p. 57 sq.

tés Euripide, et remarquons aussi qu'ils ne sont pas exempts d'une certaine obscurité, dont se plaignait Buchanan, dans la dédicace de sa traduction, et qu'il croyait volontaire[1]. Le poëte paraît du moins en avoir eu la conscience, lorsqu'il a fait dire au coryphée de ses Corinthiennes :

« Souvent dans les questions profondes et sublimes, j'ai exercé mon intelligence à des objets plus grands que ceux qui doivent occuper mon sexe. Une muse préside à nos chants, et nous inspire la sagesse[2]. »

On aperçoit dans ces paroles comme une théorie du chœur, de ce personnage mixte et fictif, qui n'était pas seulement un des acteurs du drame, mais encore l'interprète reconnu des pensées du poëte.

Je reviens à mon analyse, dont ces critiques et ces réflexions ont rompu le fil. Pour ne la point trop allonger, je dois passer rapidement sur des scènes d'une grande beauté, et qui mériteraient de nombreux commentaires.

La résolution de Médée s'affermit de plus en plus par les nouveaux affronts qu'elle endure. Créon vient lui prononcer l'arrêt de son bannissement, et le faire exécuter sur l'heure. Elle cherche inutilement à le fléchir par des paroles douces et soumises : ce calme inattendu l'effraye plus encore que de l'emportement; il est impatient d'éloigner de lui et de sa fille une ennemie qui a contre eux de si légitimes motifs de haine, qui a si hautement annoncé ses projets de vengeance, qui possède, pour les accomplir, de si redoutables secrets. Seulement, lorsqu'elle lui demande pour unique grâce de retarder d'un jour son exil, pour qu'elle puisse, dans cet intervalle, pourvoir à son sort et à celui de ses enfants, il cède à regret, par un mouvement de pitié qu'il ne peut vaincre, mais dont il se reproche avec raison l'imprudence.

1. « Præter summam in choris obscuritatem quæ huic scriptori adeo « familiaris est, ut eam de industria sectatus esse videatur.... »
2. V. 1071-1076.

Médée, restée seule, se rit de sa simplicité, et promet de mettre à profit, pour sa ruine, ce délai qu'ont arraché des prières dont elle rougit[1]. Tandis qu'elle s'exhorte et s'encourage à l'artifice et au meurtre, qu'elle discute les moyens divers qui s'offrent à sa vengeance, Jason ose se présenter devant son épouse irritée, et, après quelques froides plaintes sur l'exil auquel on la condamne, quelques reproches de l'imprudence de ses emportements qui ont provoqué cette sévérité, il lui fait, pour elle et pour ses enfants, dans la triste situation qui les attend, des offres de service qu'elle rejette avec une juste fierté, une généreuse indignation. Elle lui retrace tous ces bienfaits qu'il a payés d'une si noire ingratitude, tous ces crimes même commis pour lui, et par lesquels elle s'est fermé l'univers[2]; elle l'accable de l'ignominieux tableau de sa

1. V. 368 sqq. M. J. Chénier termine une scène de son *Tibère* (III, 3), où Pison menace l'empereur, qu'il a servi par un crime et qui l'abandonne, de ses révélations pour le lendemain, par ce vers frappant :

Adieu, César ! — Adieu !.... Demain ! La nuit me reste.

2. V. 500 sqq. Je n'ai point reproduit un certain nombre de fragments, plus ou moins certains, de l'imitation d'Ennius, lesquels n'offrent d'autre intérêt que de rappeler la marche de la pièce grecque, quelque chose des confidences de Médée au chœur, des consolations qu'elle en reçoit, l'ordre d'exil que lui intime Créon, le délai d'un jour qu'elle obtient, ses résolutions menaçantes. Mais je citerai, comme se rapportant au présent passage, ces vers conservés par Cicéron (*de Orat.*, III, 58) :

Quo nunc me vertam, quo iter incipiam ingredi ?
Domum paternamne? anne ad Peliæ filias?

Malheureuse ! où chercher encore une patrie ?
Irai-je supplier les filles de Pélie,
Ou d'un père en fureur embrasser les genoux ?
(Trad. de M. Gaillard.)

Cet exemple de dubitation est antérieur à celui que présentent des paroles de C. Gracchus, également conservées par Cicéron (*de Orat.*, III, 56) : *Quo me miser conferam ? Quo vertam? In Capitoliumne? At fratris sanguine redundat. An domum? Matremne ut miseram lamentantem videam et abjectam?* « Misérable ! où irai-je ? Quel asile me reste-t-il? Le Capitole ? Il est inondé du sang de mon frère. Ma maison? J'y verrais une malheureuse mère fondre en larmes et mourir de douleur. » (Trad. de Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence*, II.) Viennent ensuite, parmi les plus remarquables exemples de cette figure que pré-

femme et de ses fils réduits aux misères de l'exil, et qui accuseront sa lâcheté et son infamie. A ces reproches accablants, Jason, embarrassé, opposa des réponses qui me paraissent, les unes bien dures[1], les autres bien subtiles, bien recherchées, empreintes de cette sophistique éloquence pour laquelle Euripide et, je crois, ses auditeurs avaient quelque penchant. Quoi qu'on en ait pu penser dans l'antiquité, elles nuisent pour nous à l'effet de cette scène, d'ailleurs si vive, où Racine semble avoir pris la

sente la littérature latine, les beaux mouvements prêtés au désespoir d'Ariane et de Didon par Catulle (*Carm.* LXIV, 175 sqq.), par Virgile (*Æn.* IV, 320 sqq.). Cette revue conduirait jusqu'à Sénèque, qui, développant à son ordinaire, longuement et subtilement, les quelques vers d'Euripide, en a fait de la pure rhétorique : « Où me renvoies-tu ? Où irai-je ? Vers le Phase ? En Colchide ? Dans le royaume de mon père ? Sur cette terre arrosée du sang fraternel ? Quelles terres, quelles mers assignes-tu à mon exil ? Est-ce le détroit par lequel je ramenai les nobles fils des rois de la Grèce, fuyant moi-même à la suite d'un ravisseur ? Est-ce la petite Iolchos ? La Thessalie ? Tempé ? Toutes les routes que je t'ai ouvertes, je me les suis fermées ; où me renvoies-tu ? A une exilée tu imposes l'exil, et ne peux le lui donner.... »

Ad quos remittis ? Phasim et Colchos petam,
Patriumque regnum, quaque fraternus cruor
Perfudit arva ? Quas peti terras jubes ?
Quæ maria monstras ? etc.
(V. 451 sqq.)

1. Telle est celle (v. 528 sq.) qu'Ennius, probablement, selon Cicéron (*Tusc.* IV, 32), avait rendue ainsi :

Tu me amoris magis quam honoris servasti gratia.

Telle est cette autre (v, 534 sqq.) dont on a cru peut-être trop légèrement (voyez O. Ribbeck, *ibid.*, p. 160, 317) trouver une trace parmi les fragments si obscurs, si peu intelligibles de la *Médée* d'Attius, dans ces mots, conservés pas Nonius (v. *Immane*) :

Prima ex immani ad mansuetum adplicans.

Par le premier des deux passages, que le grec, dont ils sont traduits ou imités, nous interprète, Jason se dispense de toute reconnaissance envers Médée, en attribuant les services qu'il en a reçus au mouvement involontaire de la passion ; par le second, il prétend s'être acquitté envers elle lorsqu'il l'a fait passer, de la barbarie où il l'a prise, à la civilisation des Grecs.

première idée de la dispute d'Hermione et de Pyrrhus, et surtout de cette tirade qui la termine :

. . . . Perfide, je le voi,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi ;
Ton cœur impatient de revoir ta Troyenne
Ne souffre qu'à regret qu'une autre t'entretienne.
Tu lui parles du cœur, tu la cherches des yeux.
Je ne te retiens plus ; sauve-toi de ces lieux :
Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée,
Va profaner des dieux la majesté sacrée.
Ces dieux, ces justes dieux, n'auront pas oublié
Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.
Porte aux pieds des autels ce cœur qui m'abandonne ;
Va, cours, mais crains encor d'y trouver Hermione[1].

Ces beaux vers sont le développement de l'adieu qu'adresse Médée à Jason, dans ces courtes paroles :

« Va donc vers ta nouvelle épouse ; tu languis, je le vois, en son absence, et je t'arrête trop. Cours achever cet hymen : peut-être, s'il plaît aux dieux, te coûtera-t-il bientôt quelque repentir[2]. »

Qui peut encore arrêter Médée dans l'exécution de ses desseins? un soin que W. Schlegel juge avec raison bien vulgaire, bien peu digne de son audace et de sa fierté, le soin d'assurer sa retraite, et de se procurer un asile. Le roi d'Athènes Égée passe à point nommé par Corinthe pour lui promettre, par des motifs de compassion et d'intérêt, de la recevoir dans ses États[3]. Une telle négociation paraît froide au milieu des passions qui animent cette tragédie, et si elle y a trouvé place, c'est sans doute qu'Euripide n'a pas osé s'écarter de la tradition, ou qu'il

1. *Andromaque*, acte IV, sc. 5.
2. V. 621-624.
3. Est-ce à l'occasion de cette scène qu'Aristote critique Euripide, dans un passage assez obscur de sa *Poétique* (xxv, 19)? On ne sait. (Voyez à ce sujet le commentaire de M. Egger, p. 474.) Il aurait en cela devancé le blâme à peu près unanime des modernes. L'auteur de l'*Euripides restitutus*, M. J. A. Hartung, est peut-être le seul qui ait pris, en cette occasion, la défense de son auteur, par des raisons ingénieuses, mais, comme il lui arrive quelquefois, bien subtiles (voyez t. I, p. 338 de son ouvrage)

a voulu flatter l'oreille des Athéniens, fort sensibles à ce plaisir, des noms, toujours bienvenus pour eux, d'Athènes et de ses héros. A cette dernière intention peut, en effet, se rapporter un chœur que l'on rencontre un peu plus loin[1], chœur tout rempli des louanges de l'Attique, et qui n'est pas sans ressemblance avec l'éloge de Colone dans le second des deux *Œdipe* de Sophocle[2].

Dans les derniers vers de ce morceau[3], où les femmes de Corinthe demandent à Médée comment Athènes pourra accueillir une mère impie, souillée du meurtre de ses enfants, on a vu[4] ingénieusement l'éloge indirect du poëte qui, par son art, lui en a fait accepter le tableau.

Enfin, Médée est prête et va frapper. Elle annonce au chœur tout ce qui doit suivre avec une clarté et une précision que W. Schlegel a encore blâmée, mais, ce me semble, moins raisonnablement, puisque, sans cette révélation, nous ne pourrions comprendre dans les scènes suivantes son artifice et ses remords.

Jason, qu'elle a mandé, la trouve avec surprise dans des sentiments plus calmes. La réflexion l'a changée, dit-elle; elle se résigne, quoiqu'il lui en coûte, à un exil nécessaire, même pour son repos, à un divorce, dont profiteront un jour ses enfants; seulement qu'il leur soit permis de rester à Corinthe près de leur père; c'est tout ce qu'elle désire. La nouvelle épouse de Jason peut facilement leur obtenir cette grâce; eux-mêmes, pour la fléchir, vont de la part de leur mère lui offrir cette robe, ce diadème, parures éclatantes, qu'elle tient du Soleil, son aïeul.

Le spectateur est déjà instruit que ces funestes présents, infectés par Médée de mortels poisons, doivent faire périr la jeune princesse, et avec elle son père qu'un empressement naturel fera sans doute voler à son secours.

1. V. 820 sqq.
2. V. 657 sqq. Voyez t. II, p. 228 sq.
3. V. 836 sqq.
4. M. Ch. Caboche dans l'élégante dissertation *De Euripidis Medea*, Paris, 1844, où il a curieusement recherché, à l'occasion de cette belle œuvre, les rapports du génie et de la manière de son auteur avec l'esprit de la démocratie athénienne.

Médée appelle ses enfants pour recevoir ses instructions, et appuyer par leur présence ses paroles de réconciliation et de paix. Ils viennent, et, à leur vue, cette mère qui a juré de les immoler, se sent tout à coup troublée ; elle laisse échapper des soupirs, des sanglots, des pleurs, dont Jason ne peut comprendre la véritable cause, et qui, par leur expression involontaire et naturelle, achèvent de dissiper en lui une défiance et des soupçons trop bien fondés. On a peu compris, ce me semble, cette adresse du poëte, quand on lui a reproché d'avoir prêté à Jason trop de crédulité.

Les angoisses de Médée augmentent à mesure que s'approche le moment de l'affreux sacrifice. Sa douleur, comprimée par la présence de son époux, éclate avec violence lorsque ses enfants lui ont été ramenés, et que, seule avec eux, elle les voit et les embrasse pour la dernière fois.

Nous voici arrivés à la scène capitale du drame, à celle où le poëte a mis en présence et aux prises ces deux passions de fureur jalouse et de tendresse maternelle, qui le remplissent et s'y disputent avec le cœur de Médée l'empire de l'action[1] : scène d'une invention singulièrement hardie, scène de la plus heureuse exécution, et qu'on ne peut louer qu'en la citant. Aussi l'ai-je traduite, et me suis-je efforcé de lui conserver, par une version à peu près littérale, cette vérité d'accent qu'a trop souvent ravie aux Grecs la vague et vulgaire élégance des traductions.

1. C'est bien légèrement, à mon sens, que Métastase, dans ses superficielles *Observations* sur le théâtre grec, déjà plus d'une fois rappelées et discutées, blâme Euripide de ce dont on l'a généralement loué, d'avoir prêté à Médée des sentiments de tendresse maternelle capables de balancer dans son cœur les terribles et tyranniques suggestions de la fureur jalouse. Un poëte italien de notre âge, M. Niccolini, en a jugé tout autrement. Le *Discours sur la tragédie grecque*, qui sert d'introduction à l'édition de ses œuvres dramatiques publiées à Florence, en 1852, offre, page 41, de l'admirable monologue où est exprimée la lutte intérieure de Médée, et que nous allons rapporter nous-même, le plus significatif des éloges, une traduction en vers où l'habile écrivain s'est appliqué à rendre avec une fidélité expressive *les souveraines beautés* du texte

On ne la comprendrait qu'imparfaitement, si l'on ne se rappelait toujours que Médée, lorsqu'elle parle à ses enfants de séparation et d'adieux, n'entend pas, comme elle le dit, leur séjour à Corinthe et son exil, mais la mort qu'elle leur prépare, et l'éternelle solitude à laquelle elle se condamne. Cette intention secrète, remarquée par les scoliastes anciens, et qui est certainement celle du poëte, donne aux discours de Médée, et à ses premières paroles surtout, si tendres et si touchantes, un sens menaçant et terrible.

« ..... O mes enfants ! mes enfants ! vous avez donc une ville, une maison à habiter, et pour toujours, loin de moi, malheureuse ! sans votre mère. Et moi, je m'en vais dans l'exil, vers une autre terre, avant d'avoir pu jouir de vous, de vous avoir vus heureux ; je n'ordonnerai point votre hymen ; je ne parerai point l'épouse, la couche nuptiale ; je ne porterai point le flambeau sacré ; infortunée ! voilà l'effet de mes emportements..... Chers enfants ! c'est donc en vain que je vous ai élevés, que j'ai supporté pour vous tant d'inquiétudes, tant de peines, que mon sein a été déchiré des cruelles douleurs de l'enfantement ! Hélas ! que d'espérances j'avais placées en vous ! Vous deviez me nourrir dans ma vieillesse, m'ensevelir de vos mains après ma mort ; tendres soins, si désirés des mortels ! et, maintenant, c'en est fait de cette douce attente. Privée de ses enfants, votre mère va traîner une vie triste, misérable ; vous-mêmes, vous ne la verrez plus ; il vous faudra passer à une existence nouvelle... Hélas ! hélas ! ô mes enfants ! pourquoi ce regard ? pourquoi ce sourire, ce dernier sourire ? .... Que ferai-je, malheureuse ?.... tout mon cœur s'en va, ô femmes, sitôt que je rencontre l'œil serein de mes enfants.... Non, je ne puis : loin de moi ce barbare dessein. Je les emmènerai hors d'ici. Si je dois punir leur père, faut-il que ce soit par leur malheur, en me rendant moi-même deux fois plus malheureuse ? Non certes, non : périssent mes desseins !... Mais cependant que fais-je ? veux-je donc encourir leur risée ? mes ennemis resteront-ils sans châtiment ? Rappelons notre audace, accomplissons notre œuvre : c'est faiblesse de me laisser ainsi amollir le cœur par ces lâches pensées. Allez, enfants, rentrez. Se détourne qui voudra de ce sanglant sacrifice ; ma main ne tremblera plus [1].... Arrête, ô mon courroux, arrête, n'achève

1. Les vers 1043 et suiv. ne sont pas ainsi entendus par tout le monde ; mais cette interprétation, qui n'est pas sans autorités, est plus

pas : épargne tes enfants, malheureuse ; ils te suivront hors de ces lieux, ils te réjouiront dans ton exil... Non : par les dieux des enfers, par les démons vengeurs, non, il n'en sera point ainsi. Je ne souffrirai point que mes enfants soient en butte aux outrages, à la violence : ne faut-il pas qu'à la fin ils y succombent, qu'ils périssent, et puisque c'est une nécessité, je veux les tuer moi-même, moi qui les ai fait naître. Leur sort est arrêté, rien ne peut les y soustraire.... Et déjà la couronne est sur le front de la jeune princesse ; déjà elle expire, je le sais, enveloppée de la fatale robe. Entrons dans la triste voie qui m'est ouverte ; ouvrons à mes enfants une voie plus triste encore. Je veux leur parler une dernière fois. Donnez, mes chers enfants, donnez-moi votre main; que votre mère la baise[1]. O chères mains, lèvres chéries, aimable aspect, nobles traits de mes enfants... Soyez heureux ! mais non pas ici : le bonheur de cette terre, votre père vous l'a ravi... Délicieux embrassements ! Ces fraîches et tendres joues, cette douce haleine... Sortez, sortez : je ne puis plus soutenir votre vue ; je cède à l'excès de mes maux. Cet acte que je vais commettre, j'en comprends toute l'horreur : mais la passion qui pousse l'homme aux plus grands crimes, la passion est plus forte que les conseils de ma raison[2]. »

Je ne crains pas de dire que, chez les anciens même, l'expression pathétique et naïve de la nature n'a jamais été poussée plus loin. Si l'on pouvait douter de l'admi-

conforme au sens général et au mouvement du passage. Quant aux témoins que renvoie Médée, faut-il entendre les dieux, comme le veulent le scoliaste et tous les traducteurs, et n'est-ce pas plutôt, comme je le pense, le chœur, qu'elle éloigne, par cette parole, du lieu du sacrifice, au moment où elle va rentrer dans le palais pour l'accomplir, et où elle est tout à coup ramenée sur la scène par un retour de compassion?

1. V. 1059 sqq. Cela se refroidit beaucoup dans cette rude imitation citée par Nonius (v. *Cette*), sans doute d'après la *Médée* d'Ennius :

. . . . . . Salvete optuma corpora,
Cette manus vestras, measque accipite.

2. V. 1011-1070. Avec la maxime par laquelle se termine ce beau monologue, saint Clément d'Alexandrie (*Strom.*, II ; Cf. Plutarch., *de Virt. mor.*, VI ; Lucian., *Apol.* X) en a cité une toute semblable placée, par le même poëte, dans la bouche de Laïus, ravisseur de Chrysippe, fils de Pélops, et qui condamne lui-même l'acte criminel auquel l'a poussé la passion (voyez, sur le sujet de la tragédie de *Chrysippe*, t. I, p. 48, 87). Cette citation se complète chez d'autres auteurs (Plutarch., *de Virt. mor.*, VI; *de Aud. poet.*, XII; Stob., tit. v. 6. *Apostol.*, II, 4) par celle d'un passage tout semblable, et qu'on n'a pas rapporté (Valckenaer, *Diatr. in Eurip. fragm.*, c. III; cf. Fr. G. Wagner, *Euripid.*

ration qu'excita parmi eux cette incomparable peinture, on en trouverait une preuve dans leur émulation à la reproduire sur la toile et sur le marbre. L'auteur des Tristes[1], celui de l'Ætna[2], Lucien[3], Callistrate[4] nous parlent de tableaux et de statues où l'on voyait Médée prête à immoler ses enfants, qui souriaient sous son poignard[5]. D'ingénieuses épigrammes, recueillies en grand nombre par l'Anthologie grecque[6], ont loué dans ces diverses productions, et surtout dans celle du célèbre

fragm., éd. Firmin Didot, 1846, p. 823; A. Nauck, *Trag. græc fragm.*, 1856, p. 499), sans autorités (Alcinoüs, *Isag. in Plat. dogm.*, 24), à la même situation et au rôle du même personnage. De là les deux premiers fragments du *Chrysippe*, qu'on peut traduire ainsi : « Je n'ignore rien de ce que tu me représentes, mais, malgré cette connaissance, la passion est en moi la plus forte. » — « Les dieux, hélas ! ont voulu que l'homme connût le bien et ne le pût pratiquer. » Même pensée dans l'*Hippolyte*, v. 381, et ailleurs sans doute. Ce n'est pas sans de nombreux précédents qu'Ovide (*Metam.*, VII, 20 sq.) a fait dire lui-même à Médée :

. . . . . . Video meliora proboque,
Deteriora sequor....

1. Rappelant ainsi les deux chefs-d'œuvre du pinceau du Timomaque, son Ajax, sa Médée, souvent contemplés par lui dans le temple où les avait placés César :

Utque sedet vultu fassus Telamonius iram,
Inque oculis facinus barbara mater habet,
Sic, etc.
Trist., II, 525.

2. Quin etiam Graiæ fixos tenuere tabellæ
Signave; nunc Paphiæ rorantes arte capilli,
Sub truce nunc parvi ludentes Colchide nati,
Nunc, etc.
Ætna, 588.

3. *De Œco*, XXXI.

4. *Imagin.*, XIII.

5. Winckelman, *Hist. de l'Art*, IV, 3 : Bœttiger, *de Medea Euripidea cum priscæ artis operibus comparata*, Weimar, 1802-1803; *Opuscul.*, Dresde, 1837, p. 373. sqq.; Guigniaut. *Religions de l'antiquité*, t. IV, planches et explications, n°s 649-CLXXIII; 650-CLXXVI. Voyez notre t. I, p. 148 sqq.

Ovide, peut-être par souvenir de ces œuvres de l'art, fait ainsi sourire à la fureur d'Athamas l'innocence de son jeune enfant Léarque :

Deque sinu matris ridentem et parva Learchum
Brachia tendentem rapit....
Metam. IV, 515.

6. Lib. IV, tit. 9.

peintre Timomaque, la double représentation des sentiments si vivement exprimés par Euripide, et en même temps l'heureux choix du moment préféré par l'artiste comme par le poëte. Est-ce la figure de l'un, ou la scène de l'autre, que décrit Antiphile, de Byzance [1], compatriote du premier, dans des vers qu'a traduits Ausone [2], et dont voici le sens :

« Quand la main de Timomaque entreprit de retracer la terrible Médée, partagée entre sa jalousie et l'amour de ses enfants, il s'imposa la tâche difficile de marquer à la fois dans ses traits deux passions contraires, dont l'une s'emportait vers la fureur, et l'autre vers la pitié. Cette tâche, il l'a remplie tout entière. Contemplez son œuvre. Voyez comme les larmes s'y font jour à travers la colère, comme le courroux s'y mêle à la compassion. C'était assez pour le peintre, a dit un bon juge, de saisir ce moment d'hésitation. Le sang des enfants de Médée pouvait bien souiller la main de leur mère, mais non la main de Timomaque. »

On se rappelle le passage si souvent cité [3] où Horace défend à la Médée du théâtre, qu'il veut farouche et indomptable [4], d'égorger ses enfants devant le peuple. En écrivant ce précepte, peut-être faisait-il allusion au pathétique grossier de quelque poëte vulgaire ; peut-être aussi, et je préférerais cette explication, avait-il présente à la pensée, soit la Médée du poëte athénien, autrefois traduite par Ennius, et récemment imitée par Ovide, soit même cette Médée du peintre de Byzance, achetée à si grands frais par Jules César, et consacrée par lui dans le temple de Vénus Génitrix [5]. Sans doute il écrivait sous l'inspiration de cet *art judicieux*, qui, chez les Grecs, dans la statuaire et la peinture, comme dans la poésie, *reculait des yeux* ce que *l'esprit* seul devait voir.

Mais n'anticipons pas sur le dénoûment dont nous sépare plus d'une scène, et arrêtons-nous, quelques mo-

1. Lib. IV, tit. 9.
2. *Epigr.* CXXIX.
3. *Ad Pison.*, 185.
4. *Ibid.* 123.
5. Plin., *Hist. nat.* VII, 39 ; XXXV, 9, 40. Voyez notre t. I, p. 148 sq.

ments encore, à cet admirable monologue, où se résume, dans le douloureux combat de la passion et de la nature, l'esprit de la pièce entière.

Ce combat, le sculpteur et le peintre n'avaient qu'un instant pour le rendre : le poëte, plus à l'aise, a pu le développer dans une suite de tableaux aussi attachants pour les yeux qu'ils sont touchants pour le cœur. Le génie pittoresque, je l'ai dit souvent, et les rapprochements que je viens de faire m'amènent à le répéter, le génie pittoresque régnait sur le théâtre grec et en disposait les effets. Dans chaque scène se succédaient, comme en un bas-relief, des groupes gracieux, nobles, animés. Nous le savons, non pas par ces parenthèses explicatives, qui, trop souvent chez nous, indiquent seules ce que nous appelons, assez grossièrement, la mise en scène, mais par le texte lui-même, où un artifice délicat, qui se mêle au langage de la passion, nous fait connaître l'attitude, les mouvements, la physionomie des personnages. Ils se décrivent, sans le vouloir, sans le savoir, et aujourd'hui le drame, même dépourvu de théâtre et d'acteurs, se joue dans notre imagination. Ainsi, le morceau que je viens de citer à mes lecteurs ne leur a-t-il pas montré réellement toute la pantomime qui devait l'animer, Médée arrêtant, renvoyant, rappelant ses enfants, leur ouvrant les bras, ou les repoussant de son sein; tantôt les entraînant vers le palais où elle doit les frapper, tantôt les ramenant par un mouvement subit d'horreur et de tendresse; quelquefois s'éloignant d'eux pour s'entretenir avec elle-même de ses sombres pensées, ou pour confier aux femmes qui l'entourent son involontaire faiblesse? N'a-t-on pas vu passer sur le visage de la mère toutes ces émotions tumultueuses dont elle est agitée? N'a-t-on pas assisté aux tendres caresses de ses enfants, à leurs doux regards, à leurs innocents sourires? N'a-t-on pas même remarqué l'effroi et la pitié du chœur à ce touchant et terrible spectacle? Que dirai-je enfin? Une simple lecture ne nous rend-elle pas ce que nous avons admiré, il y a quelques années, sur l'un de nos théâtres lyriques, à la

représentation d'une Médée italienne, dans le jeu d'une actrice douée d'un admirable génie tragique[1]?

Tout ce mouvement extérieur de la scène, qui se révèle presque à nos yeux, naît de la profondeur des sentiments, de la vérité d'accent et d'expression, que le poëte leur a donnée. W. Schlegel, généralement sévère pour Euripide, blâme, comme invraisemblable, le motif qui paraît déterminer Médée au meurtre de ses enfants : cette crainte qu'elle témoigne que, si elle les épargne, ses ennemis ne les fassent périr. Il n'est pas bien évident que leur vie soit aussi menacée qu'elle se le persuade, et, comme le dit le critique[2], « puisqu'elle les enlève dans les airs après les avoir tués, elle aurait pu tout aussi bien les emmener vivants. » Cela est incontestable, et le raisonnement qui la trompe est, en effet, très-peu concluant. Mais elle veut se tromper; mais elle raisonne avec la logique ordinaire aux passions; elle accepte à la hâte et sans examen le premier prétexte qui peut la pousser au crime qu'elle désire, et, dans l'emportement, dans l'égarement de son esprit, elle fait de sa pitié même l'alliée, la complice de sa fureur.

Du reste, dans toute cette scène, quelle étonnante variété! quel singulier contraste de sentiments et de langage! D'un coté une fierté indomptable, une vengeance impatiente, et, par avance, une joie cruelle et dénaturée; de l'autre, les plus douces, les plus tendres affections du cœur. Il y a surtout, dans cette femme, qui, tenant ses enfants embrassés, se repaît de leur vue, s'enivre de leur

1. Mme Pasta, dans la *Médée* de Mayer, 1823.

2. D'accord en cela avec God. Hermann qui, plus tard, en 1819 (*Adnot. ad Med. ab Elsmleio edit.*; *Opusc.*, t. III, p. 258), accusant avec Aristote (*Poet.* XV) la *Médée* d'un dénoûment à machine, ajoute : « .... Estque illud tanto magis vituperandum, quod nemini non potest « in mentem venire, cur Medea, quum talis currus copiam habeat, in- « terficere liberos, quam una secum currui impositos abducere, malue- « rit. » Mais, quoi qu'elle en dise elle-même, elle ne tue pas ses enfants pour autre chose que pour se venger de Jason. La critique porte donc à faux. Elle aurait plus de force contre la scène où Médée s'occupe de se ménager un asile à Athènes, chez Égée. Avec son char et sa puissance magiques, elle paraît ne pas avoir grand besoin d'un tel asile.

souffle, les couvre de ses larmes et de ses baisers, je ne sais quel délire, quelle volupté maternelle, dont rien n'a jamais approché; rien, si ce n'est peut-être cette mère d'Arthur, si naïvement peinte par Shakspeare, qui, au plus fort de sa douleur, parle si *amoureusement* des grâces de son *joli enfant*[1].

Shakspeare n'imitait pas, ne connaissait pas les Grecs ; il peignait, dans l'humanité, toute autre chose et d'une tout autre manière ; et cependant, cette liberté de pinceau que permettaient les mœurs de son temps, et qu'ont depuis enchaînée les convenances sociales, lui fit souvent rencontrer de ces traits de nature qui nous ravissent dans l'antique tragédie. Cherchant parmi les productions du théâtre moderne quelque chose que je pusse opposer à ce monologue de Médée, ce n'est pas sans surprise que j'en ai trouvé chez Shakspeare, avec d'autres personnages, d'autres passions, l'exacte ressemblance. Lorsque Othello[2] pénètre la nuit dans la chambre et près du lit où repose Desdemona, possédé, comme l'héroïne d'Euripide, de sentiments qui se combattent et se repoussent, il mêle aux fureurs de la jalousie, aux apprêts de la vengeance, les regrets de l'amour, les transports de la volupté. Il s'arrête à contempler ce sein, *blanc comme la neige*, que par une image sinistre il compare à l'*albâtre des tombeaux;* il respire *cette haleine embaumée*, qui, dit-il, *persuaderait presque à la justice de briser son glaive;* enfin, quel rapport frappant! il couvre aussi de ses derniers baisers cette innocente victime de sa rage insensée, qui, tout à l'heure, va périr étouffée entre ses bras. Seulement à côté de cette conformité du génie se montre la différence de l'art. L'horrible catastrophe qu'étale complaisamment aux regards la Melpomène anglaise, leur est épargnée par la muse grecque. Comme le disait le poëte que je citais tout à l'heure, contente de faire pressentir le meurtre, elle n'en veut pas souiller sa main.

1. *Le Roi Jean.*, acte III, sc. 4.
2. Acte V, sc. 2.

Une partie du dénoûment est exposée dans un récit qui peint des plus vives couleurs la mort de la princesse et de son père[1]; le reste, le spectateur n'en est pas témoin, mais une habile disposition en transporte sur la scène toute l'horreur.

Médée triomphante court au parricide. Elle va immoler ses enfants, et du même coup, elle le sait bien, s'immoler elle-même. « Égorge-les et pleure, » dit-elle[2]. En vain le chœur la rappelle, la conjure et, dans ce moment de détresse, invoque le secours des dieux[3]. Au milieu de son trouble, de ses cris, de ses efforts impuissants, et qui, di-

1. V. 1112 sq. Rapprochez les v. 1186 sq., où il est dit de la fille de Créon: « Elle tombe vaincue par la douleur, méconnaissable pour tout autre qu'un père, » du passage de Sophocle, *Électre*, v. 51 sq., qui nous a semblé (t. II. p. 315, note 4) avoir inspiré à Racine ce trait célèbre de sa *Phèdre*, acte V, sc. 6 :

> Triste objet, où des dieux triomphe la colère,
> Et que méconnaîtrait l'œil même de son père.

2. V. 1240.

3. Ennius, selon Probus (ad Virg. *Buc.* VI, 31), a ainsi rendu les vers 1242-1245 du texte grec:

> Jupiter, tuque adeo summe sol,
> Qui res omnes inspicis,
> Quique tuo lumine
> Mare, terram, ac cœlum
> Contines, inspice hoc facinus;
> Priusquam fiat, prohibe scelus.

« Jupiter, et toi, soleil, à qui rien n'échappe, dont la lumière embrasse et la mer, et la terre, et le ciel, vois ce forfait et, avant qu'il s'accomplisse, préviens-le. »

Jupiter librement substitué, par l'imitateur, à la terre, ἰὼ γᾶ τε, est-il pris pour Jupiter, ou, comme paraît l'entendre Probus, identifié avec le soleil? Voyez sur cette question de mythologie abstruse les notes de Planck, p. 94 et 95; ses prolégomènes, p. 49 et 50. Je me borne à remarquer que ces vers, diversement scandés d'ailleurs par les critiques (voyez, en dernier lieu, O. Ribbeck, *ibid.*, p. 40), sont au nombre de ceux qui prouvent que le chœur n'a pas manqué, comme on l'a dit, à la tragédie latine (voyez plus haut, p. 29). Planck place dans le même morceau cet autre fragment cité par Nonius (v. *Sublimare*):

> Candentem, sol, in cœlo qui
> Sublimas facem.

Soleil, toi qui élèves dans les cieux ton brillant flambeau.»

sons-le en passant, pourraient, encore comme dans l'*Hippolyte*[1], être plus efficaces pour prévenir le meurtre, on entend de loin les cris de deux victimes qui cherchent à se dérober à leur sort.

PREMIER ENFANT.

Malheur à moi! Que faire ? Où fuir les mains de ma mère?

SECOND ENFANT.

Je ne sais, bien-aimé frère ! Nous sommes perdus.

LE CHŒUR.

Entendez-vous, entendez-vous les cris des enfants? O malheureuse femme ! Entrerai-je ? Oui, je veux soustraire ces enfants à la mort.

LES ENFANTS.

Au nom des dieux, secourez-nous ! Le temps presse ; déjà le fer est sur nos têtes[2].

En vain le chœur se précipite ; le crime détestable est déjà consommé. Jason, qui accourt pour sauver ses enfants, n'arrive que pour apprendre leur mort, et contempler leurs corps sanglants étendus sur le char magique[3] qui enlève Médée dans les airs.

Aristote a dit[4], fort sensément, que le dénoûment du drame doit venir de l'action elle-même et ne pas s'opérer par machine. Mais il a ajouté : comme dans *Médée*, choisissant assez mal son exemple, s'il a entendu parler de la pièce d'Euripide, telle du moins qu'elle nous est parvenue[5]. Le dénoûment de cette tragédie, c'est la vengeance de Médée ; son évasion n'en est que l'accessoire, et ce que le spectateur sait d'elle suffit pour en faire accepter la forme merveilleuse. Il est possible toutefois qu'une préparation plus particulière, plus explicite, eût

1. Voyez plus haut, p. 56.
2. V. 1262-1269.
3. V. 1312 sq.
4. *Poet.* xv, 2.
5. On verra, vers la fin du prochain chapitre, à quel dénoûment, différent de celui que nous avons, Bœttiger a imaginé d'appliquer, pour la rendre plus juste, la censure d'Aristote.

été utile. Ainsi ont pensé et Sénèque et Corneille, qui tous deux, Corneille lui-même le remarque[1], ont fait d'avance annoncer par Médée de quel moyen extraordinaire elle dispose pour échapper à ses ennemis[2].

1. *Troisième discours*, sur les trois unités.

2. Je vous suivrai demain par un chemin nouveau,

dit à Égée (acte IV, sc. 6) la Médée de Corneille. Celle de Sénèque disait à sa nourrice :

Perge tu mecum comes.
Tuum quoque ipsa corpus hinc mecum aveham.
V. 972.

Une telle annonce s'accorde peu avec ce que M. Hartung, *ibid.*, t. I, p. 346, oppose à une critique de God. Hermann, rapportée plus haut, p. 143, note 2. Selon lui, c'est au moment même de son danger que le char volant, sur lequel s'échappe Médée, lui est donné par le soleil, son aïeul. Elle ne pouvait compter d'avance sur ce moyen de sauver ses enfants et de se sauver elle-même. Du reste, sur le dénoûment de la *Médée* et la critique d'Aristote, voyez, avec ce chapitre de M. Hartung, ce qu'en a écrit depuis, en 1846, M. E. Roux, dans sa dissertation déjà citée, *Du merveilleux dans la tragédie grecque*, p. 119, 179.

CHAPITRE CINQUIÈME.

Continuation du même sujet.

La Médée d'Euripide, dont j'ai essayé, dans un précédent chapitre, de retracer l'ordonnance et d'analyser les beautés, se termine par des vers plus d'une fois répétés, avec de légers changements, dans les tragédies du même poëte, notamment à la fin de l'*Alceste*, de l'*Andromaque*, de l'*Hélène*, des *Bacchantes*.

Lorsque Jason a pris le ciel à témoin de son malheur et de la barbarie de Médée, le chœur, témoin de cette tragique histoire, conclut par la sentence suivante:

« Jupiter, du haut de l'Olympe, est le dispensateur des diverses destinées. Elles s'accomplissent, contre l'attente des mortels, par la volonté des dieux. Ce qu'on espère n'arrive point ; ce dont on désespère trouve tout à coup une voie imprévue[1]. Ainsi se sont offerts à nos yeux les événements de ce jour[2]. »

Si l'empire de la fatalité est ici rappelé, on peut dire que ce n'est que pour mémoire; car, dans tout le reste de l'ouvrage, il n'en est pas question. C'est une puissance déchue, qui conserve encore sur le drame une souveraineté honoraire, et que, par un reste de respect, par une sorte de ménagement politique, on appelle à sanctionner,

1. L'expression grecque πόρον εὗρε θεός a quelque ressemblance avec le *fata viam invenient* de Virgile (*Æn.* III, 395).
2. V. 1046-1410. On a rapproché cette sentence de celle qu'Aristote (*Rhet.* II, 24) attribue à Agathon, et qu'a commentée Bayle, dans son article sur ce poëte : « On pourrait peut-être dire avec vraisemblance, que bien des choses arrivent aux mortels, qui ne sont point vraisemblables. »

de sa vieille autorité, les arrêts d'une puissance nouvelle. Qui donc lui a succédé? je l'avais annoncé : c'est la passion, que nous avons vue, pour la première fois, régner sans partage sur le théâtre grec, et, par ce changement de dynastie, préparer l'avénement de la tragédie moderne.

Une pièce qui, comme celle-ci, dégagée, dans son action, de toute influence fatale, réduite, pour l'emploi du merveilleux, à ce que la tradition rendait absolument indispensable, n'a d'autres ressorts que le jeu des sentiments naturels, presque d'autre scène que le cœur humain lui-même, une telle pièce est déjà moderne par son esprit, quelles que soient d'ailleurs les différences de ton et de manière qui la conservent antique.

Ces différences sont frappantes, et la revue des diverses *Médées* composées depuis Euripide ferait ressortir dans la sienne, par un contraste complet, une simplicité qui semble borner à dessein la matière, sûre d'en tirer, par le travail, des trésors d'expression dramatique; une vérité qui, sans jamais rien outrer, atteint aux dernières limites de l'émotion. On verrait, au contraire, dans les épreuves successives où l'on a prétendu reproduire ou remplacer cette belle œuvre, le sujet s'appauvrir et se fausser, par l'étalage d'un luxe indigent, par la recherche d'un effet forcé.

Ces défauts n'étaient sans doute pas ceux de la *Médée* composée par Néophron de Sicyone, sous le règne d'Alexandre, si toutefois il appartient à cette époque, et qu'il ne faille pas, comme plusieurs l'ont pensé[1], en faire un prédécesseur d'Euripide. Ce poëte, assez semblable aux ouvriers de la statuaire qui répétaient, en les renouvelant par quelque détail, les chefs-d'œuvre des grands maîtres, s'était, ce semble, réduit à faire de la tragédie d'Euripide

1. Voyez t. I, p. 104 sq. J'ai compté parmi eux M. J. A. Hartung, l'auteur de l'*Euripides restitutus*, d'après un passage du premier volume de son livre, p. 345. Mais dans le second, p. 514, 575, il est revenu à l'autre opinion, se fondant sur une manière différente de lire le passage controversé de l'argument de la *Médée*.

une sorte d'imitation libre, de copie abrégée. Il y avait changé certaines choses sans grande importance. Chez lui, Égée ne survenait pas fortuitement, il venait trouver Médée pour se faire expliquer par elle l'oracle qui lui avait été rendu[1]; chez lui encore, Médée menaçait Jason d'un genre de mort moins étrange[2]. Mais ce qui, plus que ces petits amendements, caractérisait son ouvrage, c'était qu'il n'offrait guère qu'un maigre extrait du modèle, comme l'atteste un fragment assez considérable, conservé par Stobée, que je vais faire connaître.

On se rappelle la scène dans laquelle Médée est représentée incertaine et flottante entre sa jalousie qui la pousse au meurtre de ses enfants et sa tendresse maternelle qui la retient. Voici l'extrait, car c'est le mot, que Néophron donna de ce morceau, dans un temps, où sans doute, comme dans le nôtre, une curiosité impatiente accusait de longueur ces développements de passion, qui, au plus bel âge de l'art, avaient été son principal intérêt, et presque son but unique.

« .... Que vas-tu faire, ô mon âme ? Arrête et réfléchis, avant que, par une triste erreur, les objets de ton amour deviennent ceux de ta haine. Où t'emportent tes transports, misérable? Réprime cette fureur que détestent les dieux.,. Eh! pourquoi donc ces larmes, lorsque je vois ma vie condamnée à la solitude, à l'abandon, et par qui ? Me laisserai-je ainsi attendrir, après ce que j'ai souffert ? Non, mon courage, non, tu ne te trahiras pas toi-même dans cet excès d'infortune. C'en est fait, hélas ! ô mes enfants, fuyez loin de mes yeux. Une rage sanguinaire entre dans mon cœur. O ma main, ô ma main, pour quelle œuvre t'armes-tu ? O malheureuse, ô coup funeste ! je vais donc détruire en un instant ce qui m'a coûté tant de soins et de peines ! »

Vous reconnaissez dans ce court monologue les princi-

1. Schol. *Med.* Euripid., v. 664.
2. Id., *ibid.*, v. 1384. Il a semblé à Bœttiger, dans sa dissertation, citée plus haut, p. 140, *De Medea Euripidea*, etc., *Opusc.*. p. 372, que ces différences, par cela même qu'elles sont à l'avantage de Néophron, autorisent à voir en lui un imitateur qui a voulu en certains points corriger son modèle. Je ne comprends pas bien comment M. Kayser, *ibid.*, p. 304 sqq., a tiré une conclusion contraire.

pales idées de la scène d'Euripide, quelques-unes même de ses expressions. Mais combien elles ont perdu à être ainsi resserrées! Quels brusques et arbitraires passages d'un sentiment à un autre! Où est la progression savante, l'abandon passionné, qui rendaient si vraisemblables et si naturelles ces étranges vicissitudes de fureur et de tendresse, ce flux et ce reflux des transports les plus contraires, cette tourmente de l'âme, où s'abîmait la liberté morale? Il faut à une telle situation une vaste et libre carrière. Elle est trop à la gêne dans cet étroit manége, où la force de tourner sur la même trace l'art timide des arrangeurs.

Nous retrouvons chez Néophron une figure empruntée d'Euripide, et familière d'ailleurs aux tragiques grecs. Médée s'adresse à sa main, et même à son âme, par une sorte d'apostrophe dont la passion peut seule justifier la hardiesse, et dont Voltaire a quelquefois blâmé dans Corneille l'abus déclamatoire. Ici, c'est un mouvement plein de naturel et de vérité, qui, dans le discours de Médée, personnifie cette puissance dont elle se sent possédée, et qui, malgré elle, tourne ses résolutions vers le crime.

Avant Euripide, le sujet de la *Médée* n'avait été traité, à ce qu'il semble, ni par Eschyle, qui, dans ses *Nourrices de Bacchus*, soit tragédie, soit drame satyrique[1], avait cependant introduit ou du moins rappelé la magicienne et ses charmes[2]; ni par Sophocle, bien que le catalogue des pièces de ce poëte en présente un certain nombre où étaient mises en scène plusieurs de ses aventures : le secours prêté par elle à Jason pour l'enlèvement de la toison d'or, pour le meurtre d'Absyrte, dans *les femmes de Colchide*[3] ; sa fuite avec son ravisseur dans *les Scythes*[4]; probablement la cruelle vengeance qu'elle tira de Pélias

1. Voyez A. Nauck, *ibid.*, p. 13.
2. Argum. *Med.*
3. Schol. Apoll. Rhod., III, 1040, 1372; IV, 228 et autres. Voyez notre t. I, p. 299.
4. Id., IV, 233, 284 et autres.

dans la pièce intitulée du nom de ce roi; enfin, ses enchantements dans une pièce de titre intraduisible, qui n'en indique point le sujet particulier, Ῥιζοτόμοι[1], *les coupeuses de racines*, qu'on a cru être la même que le *Pélias*[2].

Aux *Femmes de Colchide*, où la passion de l'amour jouait un rôle important, on a rapporté, par conjecture, le passage suivant, placé d'après quelques témoignages[3], sans titre de pièce, parmi les fragments de Sophocle, et qui pourrait bien être d'Euripide[4].

« O mes enfants, Cypris, ce n'est pas seulement Cypris; bien d'autres noms lui conviennent. C'est Pluton, c'est la force suprême, indestructible; c'est la rage insensée; c'est le désir sans mélange et sans mesure; c'est la douleur et la plainte. Tout est en elle, soins, paix, mouvements tumultueux, violence. Elle se glisse dans le sein de quiconque a une âme. Qui ne devient la proie, la pâture d'une telle déesse? Elle atteint la race nageante des poissons; elle habite sur la terre, avec les quadrupèdes; son aile s'agite parmi les oiseaux; elle est partout chez les animaux, chez les mortels, et, là-haut, chez les dieux. Quel est le dieu qui entrerait en lutte avec elle et qu'elle ne terrasserait point? S'il m'est permis, et pourquoi non? de dire la vérité, elle règne sur le cœur même de Jupiter. Sans s'armer de la lance, sans le secours du fer, elle abat, elle détruit les conseils et des hommes et des dieux. »

Si, comme on l'a pensé[5], la Médée d'Attius, dont les fragments n'offrent que peu de rapports et même n'offrent souvent aucun rapport avec la *Médée* d'Euripide, avait été imitée des *Scythes* de Sophocle, ses principaux fragments, conservés par Cicéron[6], nous rendraient de la pièce grecque, dont il reste si peu de chose, un morceau d'une grande originalité. On y trouve très-curieusement exprimé, comme

1. Schol. Apoll. Rhod., III, 1214; Macrob., *Saturn.* V. 19.
2. Sur ces diverses tragédies, voyez, en dernier lieu, E. A. J. Ahrens, *Sophocl. fragm.* éd. F. Didot, 1842, p. 321 sqq.; A. Nauck, *ibid.*, p. 162, 189, 197, 200.
3. Stob. LXIII, 6; Plutarch. *Amator.* XIII.
4. A. Nauck, *ibid.*, p. 263 sq.
5. O. Ribbeck, *ibid.*, p. 158, 317.
6. *De nat. deor*, II, 35; Priscian. *de Metris Ter.* Cf. O. Ribbeck, *ibid.*

dans quelques vers d'Apollonius de Rhodes [1], l'étonnement d'un berger, qui ne sait encore ce que c'est qu'un vaisseau, lorsqu'il voit s'approcher du rivage celui des Argonautes :

« C'est une masse énorme, qui, glissant sur les eaux, arrive de la haute mer avec un mouvement impétueux, un grand bruit, un souffle violent. Sur son passage, elle repousse les flots, elle soulève leurs tourbillons, et, tandis qu'elle avance et se précipite, l'onde recule et rejaillit. On croirait voir un nuage rouler sur les flots qui l'arrêtent, un rocher bondir dans les airs, poussé par les vents et par la tempête, une montagne humide se former du concours des vagues furieuses. Ou bien encore on dirait que c'est la mer qui bouleverse son lit, que c'est Triton, qui, ruinant avec son trident ses grottes souterraines, lance les blocs qu'il arrache et déracine du fond de l'abîme vers sa surface et vers les cieux. »

La citation s'interrompt malheureusement, et de trop courts extraits expliquent, par intervalles, comment, l'objet merveilleux avançant toujours, le berger distingue enfin les navigateurs eux-mêmes dont il compare les mouvements à ceux des dauphins bondissants, et dont les chants lui rappellent ceux de Sylvain dans les bois.

Tanta moles labitur
Fremebunda ex alto, ingenti sonitu et spiritu ;
Præ se undas volvit ; vortices vi suscitat ;
Ruit prolapsa ; pelagus respargit, reflat ;
Ita dum interruptum credas nimbum volvier,
Dum quod sublime ventis expulsum rapi
Saxum, aut procellis, vel globosos turbines
Existere ictos undis concursantibus :
Nisi quas terrestris pontus strages conciet,
Aut forte Triton fuscina evertens specus
Subter radices penitus undanti in freto
Molem ex profundo saxeam ad cœlum erigit.

Sic aut inciti atque alacres rostris perfremunt
Delphini.

Silvani melo
Consimilem ad auris cantum et auditum refert.

1. *Argonaut.* IV, 315 sqq.

Entre la *Médée* d'Euripide et la *Médée* de Néophron se placent, dans l'ordre des dates, peut-être celle d'Hérillus[1], mais certainement celles de Mélanthius[2] ou de Morsimus[3], de Dicéogène[4], de Diogène Œnomaüs[5], d'Antiphon[6], de Carcinus[7] enfin, la seule dont on sache quelque chose. Dans cette dernière pièce, Médée, accusée d'avoir tué ses enfants qu'elle avait seulement fait partir en secret, se défendait par un argument qu'a rapporté Aristote. Pour les poëtes de cet âge, si souvent allégués par l'auteur de la Rhétorique, les fables les plus tragiques, et parmi elles celle de Médée, semblent avoir presque toujours abouti à des débats judiciaires, à des controverses oratoires.

Avec ces *Médées* tragiques, il ne faut point confondre, ainsi qu'on l'a fait quelquefois, les non moins nombreuses *Médées* de la comédie, dans lesquelles la terrible aventure de la femme de Jason, et probablement les pièces com-

1. Diog. Laert., l. VII, c. XI, § 166.
2. Aristoph., *Pac.*, 1013, schol.
3. Selon A. Nauck, *ibid.*, p. 652. Sur Mélanthius et Morsimus voyez notre t. I, p. 68.
4. Schol. *Med.* Euripid., v. 167. Voyez sur ce poëte notre t. I, p. 104.
5. Suid. Eudoc. Voyez sur ce poëte notre t. I, p. 75.
6. J. Poll. VII, 57, d'après la correction de Ruhnken ; d'autres (Bekker, *Anecd. græc.*, t. I, p. 90, 5: *Anti-atticista)* donnent à cette pièce le titre équivalent de *Jason*. Mais ni M. Meineke, *Histor. crit. com. græc.*, p. 316, ni M. Kayser, *ibid.*, p. 202 sq., traitant l'un d'Antiphane, l'autre d'Antiphon, ne croient à une *Médée* ou à un *Jason* de ce dernier.

Voyez notre t. I, p. 84 sqq., sur ce collaborateur de Denys, et sur Denys lui-même, soupçonné par Elmsley d'être aussi auteur d'une *Médée*. Un manuscrit de Stobée, auquel renvoie Brunck (*ad Med.*, p. 400), donnant (*Serm.* LXXVIII) des vers attribués par d'autres manuscrits du même recueil à la *Médée* d'Euripide, où ils ne se trouvent point, comme étant d'un certain Biotus, parfaitement inconnu, Elmsley, au lieu de Βιότου, a proposé de lire cette formule abrégée du nom de Denys le Tyran, dont les tragédies sont quelquefois citées par Stobée, Διο τυ. Cette conjecture n'est point admise par M. F. G. Wagner, qui la combat en deux endroits, au sujet de l'*Égée* d'Euripide, *Eurip. fragm.*, p. 624, et de Denys, *ibid.*, p. 111, *Poet. trag. græc. fragm.* A. Nauck, *ibid.*, admet Biotus, avec sa *Médée*, au nombre des tragiques grecs dont il recueille les fragments.

7. Aristot., *Rhet.* II, 23. Voyez sur ce poëte notre t. I, p. 99 sq,

posées sur ce sujet, avaient été parodiées, notamment par Strattis, Cantharus, Antiphane, Eubulus[1].

Je ne pense pas qu'aucune des tragédies de *Médée* qui viennent d'être rappelées, à supposer qu'elles aient toutes reproduit précisément le sujet traité dans la *Médée* d'Euripide, aient jamais prévalu sur cette belle œuvre. C'est la *Médée* d'Euripide que traduisit ou imita, chez les Romains, Ennius, ce disciple un peu rude du génie grec[2]. C'est elle que, dit-on[3], Cicéron lisait dans sa litière au moment où il fut rencontré par ses meurtriers. C'est elle encore dont, suivant Plutarque et Appien[4], la nuit de la défaite de Philippes, quelques instants avant de se tuer, Brutus cita ce vers :

« O Jupiter, qu'il ne se dérobe point à tes regards, l'auteur de nos infortunes[5] ! »

Honneur à l'œuvre dont s'occupait la pensée de tels hommes, en de telles conjonctures, et dans laquelle ils cherchaient une distraction à leurs maux, une expression pour leur désespoir !

Continuant de suivre, à travers l'antiquité, les traces de cette belle tragédie, je crois les retrouver dans des vers où Virgile célèbre ce cruel amour dont une mère apprit à souiller sa main du sang de ses fils[6]. Je m'imagine qu'Horace, qui, dans son Art poétique, ainsi qu'on n'en peut guère douter, l'avait deux fois choisie pour exemple[7], la désignait encore dans une de ses odes qui représente l'épouse de Jason, fuyant, après sa vengeance,

1. Voyez Bœckh, *Græc. trag. princip.*, c. XIII ; Meineke, *ibid.*, t. I, p. 232, 251, 315, 365. Ces deux critiques sont d'accord pour restituer au comique Antiphane la *Médée* donnée par Ruhnken au tragique Antiphon. Voyez page précédente, note 6.

2. Voyez dans les notes du chapitre précédent, *passim*, les fragments principaux de sa *Médée*.

3 Ptolem. Hephæst., lib. V, *Var hist.*, ap. Phot.

4. Plutarch, *Vit. Brut.*, LIX ; Appian., *Bell. civ*, IV, 130. Voyez notre t. I, p. 140.

5. V. 332.

6. *Buc.*, VIII, 47.

7. *Ad Pison.*, 124, 185.

sur un serpent ailé[1]. Il serait possible cependant que l'allusion ne remontât pas si haut, et qu'elle dût s'arrêter à Mécène, à qui l'ode est adressée, et qui, poëte lui-même aussi bien que patron du poëte, avait, à ce que l'on croit[2], composé une Médée.

Nous sommes plus sûrs de l'existence d'une autre Médée dont Ovide était l'auteur et qu'on ne confond plus avec le centon tragique composé, sous ce titre, aux dépens de Virgile, par un certain Hosidius Geta, d'époque inconnue, dont a parlé Tertullien[3]. La Médée d'Ovide, ouvrage de sa première jeunesse, bientôt emportée vers des genres moins sérieux[4], parut avec éclat, et se maintint longtemps sur les théâtres de Rome; nous le savons par le poëte lui-même, qui, du fond de son exil, apprenait avec plaisir ces succès en quelque sorte posthumes, comptant sur eux pour entretenir la pitié du peuple romain et fléchir la colère de l'empereur[5]. Cette tragédie a été vantée par Tacite[6], par Quintilien[7], qui nous en a conservé[8] ce beau vers :

Servare potui, perdere an possim, rogas ?

« Je t'ai pu sauver, et tu demandes si je pourrais te perdre! »

Ce vers n'a point de correspondant dans la pièce d'Euripide, et il a fait douter que celle d'Ovide en fût une

1. *Epod.* III, 13 sq.
2. Barnès et autres, je ne sais, du reste, d'après quelles autorités.
3. *De Præscript. hæret.*, c. XXXIX. Voyez, au sujet de ce centon, surtout l'*Anthologie* latine de Burmann, et les *Poetæ latini minores* de Wernsdorf, t. VII, p. 441 sqq. de l'édition donnée par M. Lemaire dans sa *Bibliotheca classica latina*.
4. *Amor.* II, XVIII, 13-18 ; III, 1, 1 sqq.
5. *Trist.* II, 521 sq. 553; V, VII, 25 sqq.
6. *Dial. de orat.*, XII.
7. *Institut. orat.* X, 1.
8. *Ibid.*, VIII, 5. A ce fragment il en faut ajouter un autre qu'on rencontre chez Sénèque le père (*Suasor.*, 3) :

Feror huc, illuc, ut plena deo.

imitation exacte. Il me paraît toutefois que le même poëte qui a emprunté du tragique grec les plaintes touchantes d'Hécube et de Polyxène, a dû aussi reproduire quelque chose, sinon de la naïveté, au moins du pathétique de sa *Médée*.

Ce qui me le persuaderait, c'est une imitation éloignée d'un de ses plus beaux passages, que je rencontre dans les Métamorphoses[1]. Les merveilles de l'expédition des Argonautes ne pouvaient manquer d'y trouver place, et, en même temps, l'amour de Médée pour Jason. Ovide nous la montre en Colchide, partagée entre le désir de sauver son amant, et la honte de trahir, pour un étranger, sa patrie et son père, absolument comme Euripide nous la fait voir à Corinthe, hésitant entre sa jalouse rage qui la sollicite au meurtre de ses enfants, et sa tendresse maternelle qui la retient. C'est, dans un autre sujet, avec plus de raffinement et de recherche, les mêmes alternatives de sentiments et de résolutions, le même mouvement de pensées et de langage, un monologue tout semblable. Si le poëte latin n'a pas imité le poëte grec, on peut du moins assurer qu'il s'en est souvenu.

Du reste, en amenant, à son tour, l'enchanteresse Médée sur cette scène changeante des légendes mythologiques, le poëte devait s'attacher à frapper l'esprit par le merveilleux des aventures, plutôt qu'à émouvoir le cœur par la peinture de la passion, et c'est ce qu'il a fait avec cette facile et ingénieuse imagination qui charme dans ses récits, mais aussi avec cette abondance peu ré-

1. VII, 11 sqq. Il s'en trouve aussi quelques-unes, mêlées à de plus nombreux souvenirs d'Apollonius de Rhodes et peut-être de son traducteur latin Varron d'Atax, dans l'*Epître* (*Heroid.* epist. XII) trop curieusement élégante, trop spirituelle, qu'il a fait adresser à Jason par Médée au désespoir. Ovide, on le voit, s'est bien souvent et sous bien des formes occupé de la fable de Médée. Il est assurément au premier rang de ceux dont il a dit dans son *Art d'Aimer*, I, 335 :

Cui non defleta est Ephyreæ flamma Creusæ,
Et nece natorum sanguinolenta parens?

glée, cette subtilité prétentieuse, qui trop souvent les déparent.

Ces détails sur un ouvrage étranger à l'art dramatique ne sont cependant point une digression. Ils me conduisent directement, par une sorte de filiation généalogique, à la Médée de Sénèque, rejeton dégénéré de la Médée d'Ovide. Sénèque, ou l'auteur des tragédies qu'on a parées de son nom, a, comme l'auteur des Métamorphoses, et, bien évidemment, à son exemple, placé le principal intérêt du personnage de Médée dans son pouvoir magique, dans le spectacle ou du moins dans la description de ses enchantements. A la même époque, le chantre de la Pharsale introduisait dans son épopée [1] les magiciennes de la Thessalie, et se complaisait aussi à décrire les atroces pratiques de leur art. Les deux poëtes, on peut le croire, dans le choix de ces peintures, ne suivaient pas seulement l'inclination ou le caprice de leur imagination, mais le mouvement général des esprits, qui, selon la remarque d'un ingénieux et éloquent écrivain de notre temps [2], au milieu de la ruine du polythéisme, passaient alors, par une crédulité nouvelle, des croyances mythologiques aux superstitions de la sorcellerie. On aurait quelque droit, en remontant plus haut dans l'histoire de la poésie latine et grecque, de rapporter à la même influence, outre le morceau des Métamorphoses dont nous nous occupions tout à l'heure, bien d'autres passages du même poëte [3], et des élégiaques [4] ses contemporains; plusieurs pièces satiriques, même sous forme d'ode, d'Horace [5]; une églogue fameuse de Virgile [6], et l'idylle plus belle encore de Théocrite [7], qui, après avoir inspiré

1. Lib. X.
2. M. Villemain, *Mélanges historiques et littéraires. Du Polythéisme.*
3. *Métam*, XIV, 43; *Fast.* V, 429 ; *Heroid.* VI, 83 sqq.; *Amor*, I, VII 5 sqq.: *Ars amat.* II, 99 sqq.
4. Tibull., I, II 43, sqq., 55; Propert., II, XXVIII, 35; III, VI, 25 ; IV, V, 1 sqq.
5. *Serm*, I, VIII; *Epod.* V et XVII.
6. *Buc.* VIII.
7. *Idyll.* II.

Catulle, dans une pièce malheureusement perdue[1], en a fourni le modèle.

La décadence progressive du goût se montre d'une manière frappante dans plusieurs de ces divers morceaux. La magicienne de Théocrite et celle de Virgile veulent rappeler par la puissance de leurs philtres un amant infidèle. Le langage de la passion, ses vœux inquiets et ses doux souvenirs se mêlent sans cesse, dans leurs discours, aux apprêts du charme qu'elles composent, et que décrivent les deux poëtes en traits frappants et rapides, sans chercher le bizarre, sans prodiguer les détails, à peu près comme notre Rousseau, dans sa cantate de Circé. Ovide est déjà bien loin, non-seulement de leur éloquence passionnée, mais de leur art judicieux et discret. Il s'engage dans un dénombrement infini des ingrédiens les plus étranges et les plus rares; il passe en revue les plantes empoisonnées et les bêtes venimeuses de tous les pays, les dépouilles de tous les monstres de la fable; c'est une science du grimoire et de la pharmacie magiques qui peut plaire aux gens du métier, mais où nous autres, simples mortels, ne pouvons qu'admirer, avec regret, la singulière souplesse d'expression, prodiguée pour de telles peintures. Ce mérite se retrouve dans Lucain et dans Sénèque, mais aussi le même défaut, et poussé au dernier excès, chez l'un jusqu'au révoltant, chez l'autre jusqu'au grotesque : seulement le tableau de Lucain, malgré tout ce qu'on peut y reprendre, est d'une couleur sombre et terrible, qui saisit puissamment l'imagination, et la transporte dans un monde fantastique; celui de Sénèque, froidement érudit, horriblement descriptif, la glace et la dégoûte. On pourrait dire de la sorcellerie ce qu'on a dit de la politique, qu'il en est d'elle comme de la cuisine, qu'il ne faut pas la voir faire : cela s'applique à merveille aux préparations de la Médée latine, dont la matière et la façon sont également rebutantes. Shakspeare, qu'on traite si facilement de barbare,

1 Plin., *Hist. nat.* XXVIII, 4.

et qu'à défaut des règles et des modèles, guidait dans ses compositions un instinct de grand artiste, Shakspeare aussi a osé produire sur la scène[1] de hideuses sorcières, avec leurs formes dégradées, leur instinct malfaisant, leur ignoble langage, leurs affreux maléfices ; mais ces êtres monstrueux, qu'il avait reçus de la superstition populaire, et qu'il lui restituait fidèlement, il ne les a montrés et fait entendre que par intervalles, pendant quelques instants fort courts ; il a entouré leurs actes étranges, leurs discours bizarres et sans suite, d'une sorte d'obscurité qui les rend aussi effrayants qu'incompréhensibles, qui mêle à des détails repoussants et grotesques, dignes de la Canidie antique, un profond sentiment d'horreur ; il n'a pas permis qu'on se familiarisât trop avec des objets qui, de mystérieux et terribles, eussent fini par paraître invraisemblables et ridicules. Tel est l'effet où, après des siècles de génie et de goût, avec des formes d'une élégance raffinée, est arrivé Sénèque. Rien, certainement, de moins merveilleux que cet arsenal, ce muséum de drogues infernales, que mélange sa Médée dans ses dégoûtantes manipulations, et dont elle expose didactiquement, en professeur qui démontre, l'origine et les propriétés ; que ce concours d'animaux de toute espèce et de tout climat qu'elle convoque autour d'elle, au lieu de les aller chercher comme la Médée d'Ovide, et qui se rendent docilement à son appel, sans doute par déférence pour l'unité de lieu. Tout cet appareil, que la précision du langage laisse voir distinctement, est plus risible qu'effrayant ; il salit et dégrade l'héroïne, et, contre l'intention du poëte, lui retire cette grandeur surnaturelle avec laquelle apparaissent à notre pensée son souvenir et son nom seul.

Sénèque n'a pas réussi davantage dans ses continuels efforts pour relever et ennoblir sa Médée par une audace criminelle, une impudente jactance. Cette femme qui se vante de ses anciens attentats, qui s'exhorte à les surpas-

1. *Macbeth*, acte I, sc. 1, 3 ; III, 5 ; IV, 1.

ser par des attentats nouveaux, qui, portant dans le crime comme une passion d'artiste, s'applique à en varier les formes et les effets, et semble animée par le seul intérêt de soutenir en ce genre sa réputation, de répondre à l'attente des amateurs, une telle femme n'a rien de commun avec la nature, ni, par conséquent, avec l'art; c'est une fantaisie froidement, petitement atroce, que n'agrandissent ni n'échauffent l'emphase et la turbulence des paroles.

Reportons-nous maintenant, de ces impuissantes recherches du mauvais goût, hors du simple et du vrai, à la vérité, à la simplicité d'Euripide, et admirons comment, rejetant tous ces lieux communs descriptifs et déclamatoires, qu'ont ramassés curieusement ses successeurs, élaguant cette trompeuse et stérile fécondité sous laquelle leur indiscrète culture a étouffé un heureux sujet, il en a fait sortir une production pleine de séve et de vie. Il n'a pas négligé sans doute de rappeler les crimes de Médée et sa science merveilleuse; au contraire, il les a rendus présents à la pensée, pour faire pressentir tout ce qu'on peut craindre de sa fureur et attendre de sa puissance. Mais cependant ce n'a été pour lui que l'avant-scène de son drame, que le fond de son tableau, et sur le premier plan il s'est borné à montrer, par un contraste admirable, dans cette femme audacieuse qui n'a reculé devant aucun obstacle, aucun attentat, dans cette redoutable enchanteresse qui a soumis à son art les forces de la nature, la plus faible des créatures luttant avec désespoir contre la violence de ses passions.

Qu'est devenue chez Sénèque cette lutte si touchante, si terrible, d'où sort de l'humaine infirmité une si triste connaissance? Il est instructif et curieux de le rechercher. Sénèque en parle, ou, ce qui est la même chose, il en fait parler à Médée. Ses transports lui laissent assez de loisir pour comparer elle-même son âme, soulevée tour à tour par la tendresse et la fureur, à une mer battue des vents[1]. Mais, à vrai dire, cette tempête, élégamment dé-

1. V. 938.

crite, n'est qu'un choc d'antithèses et de pensées subtiles; c'est entre ces passions comme un combat d'esprit, où la victoire, et quelle victoire! semble mise au concours, et proposée au trait le plus ingénieux. Veut-on un exemple de ce genre d'argumentation?

« De quel crime mes enfants seront-ils donc punis? De quel crime? D'être sortis de Jason; surtout, d'avoir Médée pour mère. Qu'ils meurent! ils ne sont point à moi. Qu'ils périssent! ce sont mes fils[1]. »

C'est par ce dilemme qu'elle s'affermit dans son parricide dessein, et tellement que, quelques vers plus loin, elle en vient à regretter de n'avoir pas plus d'enfants à faire périr; qu'elle envie la fécondité de Niobé; qu'elle se plaint d'avoir été *stérile pour venger son injure*, ou *expier ses forfaits*[2], car l'expression latine présente ce double sens, et ce n'est pas sans dessein.

Une pensée fort imprévue est venue tout à coup s'emparer de son esprit : elle veut satisfaire par la mort de ses fils aux mânes de son frère, autrefois égorgé de ses mains, et dont elle dispersa les membres dans la mer; son ombre menaçante lui apparaît même; mais, par une recherche vraiment caractéristique, elle se présente comme cela semblait naturel à Sénèque, sous une forme confuse, en lambeaux mal rajustés[3]; une troupe de Furies, accompagnement obligé de ces sortes de visions, assiége aussi de fantômes bizarres l'imagination de Médée. Parvenue enfin, à force d'application, au dernier terme du délire ou de la démence, elle monte sur le faîte de sa maison pour y commettre son crime à la face des dieux et des hommes. « Il ne faut pas, dit-elle, perdre dans

1. V. 930 sqq.
2 V. 954.
3. V. 961 :

. . . . . . Cujus umbra dispersis venit
Incerta membris?

l'ombre ton courage : montre à tout le peuple ce que peut ton bras[1]. » Ne semble-t-il pas que Sénèque ait voulu, dans les termes mêmes aussi bien que dans l'acte, donner un démenti formel à ce précepte d'Horace que j'ai déjà cité :

« Ce n'est pas devant le peuple que Médée doit tuer ses enfants. »

Ne pueros coram populo Medea trucidet[2].

Cette poursuite désordonnée de la terreur, ou plutôt de l'horreur tragique, ne s'arrête pas à un spectacle devant lequel avait reculé la muse grecque. Sénèque, pour n'en rien perdre, le divise en deux tableaux par une invention d'une subtile atrocité. Médée vient de frapper un de ses fils : dans le court intervalle qui sépare ce premier crime de celui qui doit compléter sa vengeance, elle éprouve un mouvement subit de pitié et de regret ; mais la vue de son époux, ramené, en ce moment même, à ses yeux, lui rend toute sa rage. Elle s'applaudit de l'avoir pour témoin de cet horrible sacrifice ; elle repousse avec une cruelle ironie les humbles supplications du malheureux pour sauver l'enfant qui lui reste. Sa soif dénaturée d'un sang qui est aussi le sien, s'exprime par des images vraiment abominables et qu'on aurait honte de traduire[3]. En même temps, c'est pour elle un barbare plaisir que de prolonger, en retardant le coup fatal, les mortelles angoisses de son ennemi ; j'ajouterais et des spectateurs, si j'étais plus sûr que cette pièce et celles du même poëte en aient jamais eu ; mais je croirais volontiers qu'elles n'étaient pas plus destinées au théâtre, que ne l'étaient au barreau les déclamations des rhéteurs, et qu'il faut voir, dans ces productions d'une même époque et d'un goût pareil, seulement des exercices de l'école.

Brumoy *ne sait que dire* de ces *raffinements* affreux,

1. V. 974.
2. *Ad. Pison.* 185.
3. V. 1010.

tant ils lui paraissent *extraordinaires.* On soupçonne bien qu'ils répugnent à la délicatesse de son esprit, naturellement ami du vrai, et instruit à le reconnaître par le commerce des Grecs. Mais sa déférence pour l'antiquité, qu'il respecte jusque dans Sénèque, ne lui permet pas de laisser voir tout ce qu'il pense à ce sujet. Il s'en tire en courtisan par ce jugement équivoque : *Quelles idées! quels traits! On les admire en frémissant.* J'oserais assurer que, comme nous, il en *frémissait* très-peu, et ne les *admirait* nullement.

Je n'ai parlé que du principal personnage de la tragédie de Sénèque; les autres sont trop peu caractérisés pour qu'il faille s'y arrêter. Il ne paraissent guère avoir d'autre emploi que de donner la réplique à Médée, et, qu'on me passe le mot, de servir au poëte de compères.

Il y a toutefois une observation à faire sur le personnage de Jason. Sénèque a supposé que s'il abandonne Médée et s'attache à Créuse, ce n'est pas uniquement pour satisfaire un ingrat et cruel égoïsme, mais dans le dessein de procurer à ses enfants, ainsi qu'à lui-même, un appui contre la vengeance du fils de Pélias, dont peut seul sauver sa famille le nœud qu'il va former avec le roi de Corinthe. Cela est sans doute spirituellement imaginé, mais, qu'on y prenne garde, le motif spécieux dont Jason prétend parer son odieuse conduite, qu'il soit véritable ou non, ne la rendrait certainement pas plus désintéressée et plus noble.

Les Grecs, toujours dirigés par le sentiment du vrai, ne se donnaient point, pour ennoblir ce qui ne saurait être ennobli, la peine inutile que prend ici Sénèque, et qu'à son exemple, nos tragiques se sont trop souvent imposée. Ces caractères vils et lâches, qui ne peuvent manquer de se rencontrer au théâtre comme dans le monde, et qui sont quelquefois l'inévitable condition des plus heureux sujets, ils les acceptaient hardiment de la tradition, et osaient les conserver tels qu'ils les avaient reçus. Quant à cette dignité que nous voulons voir également répartie entre tous les personnages du drame, et que

nous attribuons aux moins dignes par des moyens forcés et factices, elle leur eût semblé un mensonge grossier et indigne de l'art. D'ailleurs, comme la nature humaine est mélangée de bien et de mal, qu'elle ne connaît point ces vertus ou ces perversités complètes, si chères à la routine des poëtes, ils trouvaient toujours moyen de relever par quelque endroit le rôle le plus sacrifié. Euripide me paraît y avoir admirablement réussi dans le dénoûment de sa *Médée*. Cet homme, dont la bassesse et la dureté, montrées à nu par le poëte, nous avaient jusqu'alors repoussés, captive tout à coup notre émotion par la sincérité et la véhémence de sa douleur. Nous méprisions l'époux, maintenant nous plaignons le père. Il nous paraît trop puni et sa victime trop vengée. Par une révolution subite, dont l'*Hippolyte* nous a offert un autre exemple, et qui établit entre ces deux compositions un rapport de plus, l'intérêt qui s'est retiré de Médée depuis son forfait, se porte désormais sur Jason.

MÉDÉE.

. . . . Appelle-moi des noms les plus odieux; j'ai rendu à ton cœur, comme je le devais, la blessure qu'il m'avait faite.

JASON.

Ah! toi-même, tu gémis comme moi; tu as ta part dans ma douleur.

MÉDÉE.

Oui, sans doute; mais elle me plaît, puisqu'elle me venge de tes mépris.

JASON.

O mes enfants, de quelle méchante mère le sort vous a fait naître!

MÉDÉE.

O mes fils, à quelle mort vous a condamnés la perfidie de votre père!

JASON.

Ma main ne les a point frappés.

MÉDÉE.

Non, mais ton injustice, ton criminel hymen.

JASON.

C'est là ce qui te les a fait égorger!

MÉDÉE.

Est-ce donc pour une femme un faible outrage?

JASON.

Dis pour une femme méchante et sans pudeur.

MÉDÉE.

Ils ne sont plus enfin; j'ai pu déchirer ton cœur.

JASON.

Leurs mânes vivent et s'acharneront sur ta tête.

MÉDÉE.

Les dieux savent quel est le premier auteur de leurs maux.

JASON.

Ils savent si ton âme est exécrable.

MÉDÉE.

Va, je te hais. Je rejette avec dégoût tes discours.

JASON.

Et moi les tiens. Mais un seul mot, et pars.

MÉDÉE.

Que veux-tu? parle : je voudrais être loin.

JASON.

Laisse-moi ces morts chéris; que je les ensevelisse et les pleure!

MÉDÉE.

Non! je ne puis; je veux les ensevelir de ma main.

Dans un débat si terrible, où éclate à chaque mot l'accent de la haine et de la fureur, n'est-ce pas quelque chose de singulièrement touchant que cette émulation de tendresse des deux époux pour les innocentes victimes de leur querelle? Si nous nous reportons aux idées des anciens, ne trouverons-nous pas que ce refus d'abandonner à un père, pour leur rendre les honneurs funèbres, les

corps de ses enfants, est le dernier terme où le poëte ait pu porter chez l'un la vengeance, chez l'autre l'infortune? Aussi quel triomphe barbare, quelle plainte déchirante dans ces paroles qui terminent la scène :

JASON.

Que la furie de tes enfants, que la justice vengeresse du meurtre te poursuivent !

MÉDÉE.

Quel dieu, ou quel génie, écoutera les vœux d'un parjure, d'un hôte perfide?

JASON.

Monstre abominable! mère parricide!

MÉDÉE.

Retourne en ton palais, ensevelis ta jeune épouse.

JASON.

Oui, je cours l'ensevelir, mais, hélas! privé de mes deux enfants.

MÉDÉE.

C'est peu de ces larmes : attends, attends la vieillesse.

JASON.

O mes enfants, mes chers enfants!

MÉDÉE.

Chers à leur mère, et non à toi.

JASON.

Et tu les as tués!

MÉDÉE.

Pour te percer le cœur.

JASON.

Oh! que sur leurs lèvres chéries, infortuné! je puisse une fois encore appliquer mes lèvres!

MÉDÉE.

Tu les appelles maintenant, tu les veux embrasser, toi qui les as, vivants, repoussés et proscrits!

JASON.

Donne, donne-moi leurs corps : au nom des dieux, que je puisse toucher mes tendres enfants!

MÉDÉE.

Non, jamais; tes paroles se perdent dans l'air[1].

Comment une œuvre si vive et si naturelle a-t-elle été assez méconnue pour qu'on lui comparât, et qu'on lui préférât même la monstrueuse et froide production de Sénèque? C'est d'abord que chez cet auteur, à travers cette fausse grandeur, ce faux éclat qui séduisent la foule, brillent aussi des traits d'une véritable beauté, toutes les fois qu'avec le tour concis et énergique qui lui est propre se rencontre un sentiment vrai, comme, par exemple, dans cette exclamation de Médée :

Il aime ses enfants, je sais où le frapper[2];

comme dans cette autre[3], si célèbre par la traduction de crneille et l'admiration de Boileau :

Dans un si grand revers, que vous reste-t-il? — Moi.

1. V. 1349-1395. A ce dialogue, tel qu'il avait été imité par Ennius, M. O. Ribbeck, *ibid.*, p. 221, 251, est tenté de rapporter cette citation de la *Rhétorique à Hérennius*, II, 25:

Miseri sunt qui uxores ducunt. — At tu duxisti alteram.

Un beau bas-relief passé en 1808 de la collection Borghèse dans notre Musée (n° 478), et qui reproduit, ainsi qu'un assez grand nombre de morceaux du même genre, les principales situations de la pièce d'Euripide, offre, comme dénoûment de cette tragédie en pierre, Médée qui fuit sur un char traîné par des dragons, et qui semble emporter sur son épaule gauche une sorte de figure fruste et confuse que les antiquaires (voyez *Description du Musée royal des antiques du Louvre*, par M. le comte de Clarac, édit. de 1830, p. 189) ne savent comment expliquer. Ce ne pouvait être, selon moi, qu'un de ces deux corps si cruellement, si obstinément refusés par Médée aux instances désespérées de Jason.

2. V. 549.

3. V. 165. Sur les mérites de la Médée de Sénèque on peut consulter un ouvrage assez récent, dont l'auteur s'en est peut-être trop exclusivement préoccupé, les intéressantes *Études* de M. A. Widal, *sur trois tragédies de Sénèque, imitées d'Euripide*, 1854, p. 133 et suivantes.

Une autre raison de la fortune inouïe qu'a faite chez les modernes la Médée latine[1], c'est qu'à la renaissance des lettres, une admiration qui n'osait choisir entre les anciens, plaça son auteur, près des tragiques grecs, dans un rang où l'ont maintenu longtemps, soit la superstition littéraire, soit l'ignorance et la mauvaise foi.

Au seizième siècle, tandis que le laborieux et trop fécond Louis Dolce et le savant Buchanan publient de la pièce d'Euripide, le premier une imitation italienne assez faible, le second une élégante version latine, Jean de la Péruse fait représenter sur notre scène naissante une Médée, en cinq actes, en vers, avec des chœurs, traduite de Sénèque. Cette pièce est de 1553, et c'est encore la Médée de Sénèque que reproduisent sur notre théâtre en 1635 Corneille, en 1694 Longepierre.

Ce que j'ai dit du modèle me dispense de m'étendre sur les copies. On y retrouve des éléments tout semblables : dans le rôle de Médée la même forfanterie de crime, le même étalage de sortiléges; dans celui de Jason, ces froides raisons d'État dont il colore son inconstance et sa perfidie. Ajoutons-y un défaut dont les mœurs antiques avaient préservé Euripide et même Sénèque, et que les habitudes romanesques de notre théâtre devaient nécessairement introduire dans ce sujet comme dans beaucoup d'autres; je veux dire l'insipide détail des amours de Jason, peint par les deux poëtes sous les traits d'un séducteur, d'un roué des temps héroïques, et même engagé dans une sorte de rivalité avec un soupirant non moins extraordinaire, le roi d'Athènes Égée. On comprend assez, sans qu'il soit besoin d'en donner les raisons, et de l'expliquer par des exemples, combien une telle galanterie affadit une pièce que devaient animer seules la terreur et la pitié. Une autre nouveauté, qui n'est pas plus heureuse, c'est, chez Longepierre comme chez Corneille, le specta-

1. Celle de Sénèque, qui a survécu à la *Médée* d'Ennius, et que n'a point remplacée la *Médée* composée, quelques années après, selon Tacite, *Dial. de orat.*, c. III, par Curiatius Maternus.

cle, jusque-là mis en récit, du roi de Corinthe et de sa fille, dévorés sur la scène par un feu invisible, auquel le spectateur ne croit guère, et dont il aurait quelque envie de rire; c'est encore l'étrange nature des poisons de Médée qui, doués d'intelligence et de discernement, comme l'est, dit-on, le fluide magnétique, n'agissent que sur les ennemis de la magicienne, et ne peuvent nuire à d'autres; c'est le pouvoir de sa baguette, au moyen de laquelle elle rend immobile, dans la pièce de Corneille, un simple confident, pour lui faire raconter ce qu'il a vu au palais de Créon; dans la pièce de Longepierre, Jason lui-même ainsi arrêté au milieu de sa fureur contre sa parricide épouse, et placé par cet acte arbitraire de l'auteur dans la situation la plus gênante et la plus ridicule où puisse se trouver un héros de théâtre.

Malgré sa faiblesse, la Médée de Corneille est curieuse à étudier : c'est son début tragique; on y voit déjà poindre, même dans des inventions malheureuses, même au milieu d'un style incorrect et trivial, cette force de création, ce langage énergique et fier, qui devaient faire de lui, dès l'année suivante, l'année du Cid[1], le véritable fondateur de notre théâtre.

La Médée de Longepierre offre un spectacle tout différent, celui de la décadence. On y voit expirer, sous la plume d'un faible imitateur, la pureté, l'élégance et l'harmonie de Racine. Cette pièce, que le talent de quelques actrices a maintenue au théâtre, est, j'en parle par expérience, d'un ennui difficile à supporter. Elle ne laisse dans la mémoire, après la représentation, d'autre souvenir que celui de quelques passages médiocrement imités d'Euripide.

Voltaire, dans son commentaire de Corneille, a parlé, avec une juste sévérité, de ces deux tragédies et de l'ouvrage latin dont elles forment la postérité. Mais, par une singulière légèreté, il a confondu dans un même mépris, avec la Médée de Sénèque, la Médée d'Euripide, qui en

1. En 1636.

est si différente, et qu'évidemment il n'avait pas lue. Autrement n'eût-il pas été frappé d'y voir tous les défauts de goût et de vérité qu'il relevait si judicieusement, remplacés par les mérites contraires? N'y eût-il pas retrouvé avec quelque plaisir ce combat de la nature et de la passion que, par une rencontre à laquelle l'imitation n'avait aucune part, il avait peint presque des mêmes traits dans un épisode de sa Henriade[1]? Elle a, en effet, quelque chose de l'égarement de la Médée grecque, cette mère qu'il représente, dans les horreurs de la faim, immolant son fils pour s'en nourrir :

Furieuse, elle approche, avec un coutelas,
De ce fils innocent qui lui tendait les bras;
Son enfance, sa voix, sa misère et ses charmes,
A sa mère en fureur arrachent mille larmes;
Elle tourne sur lui son visage effrayé,
Plein d'amour, de regret, de rage et de pitié;
Trois fois le fer échappe à sa main défaillante;
La rage enfin l'emporte; et, d'une voix tremblante,
Détestant son hymen et sa fécondité :
« Cher et malheureux fils, que mes flancs ont porté,
Dit-elle, c'est en vain que tu reçus la vie;
Les tyrans ou la faim l'auraient bientôt ravie.
Et pourquoi vivrais-tu? pour aller dans Paris,
Errant et malheureux, pleurer sur ses débris?
Meurs, avant de sentir mes maux et ta misère;
Rends-moi le jour, le sang que t'a donné ta mère;
Que mon sein malheureux te serve de tombeau,
Et que Paris du moins voie un crime nouveau! »

Je ne me crois pas tenu à rappeler ici toutes les pièces que les crimes de Médée ont fournies, dans les deux derniers siècles, à notre tragédie, et ses enchantements à notre opéra[2]. Cet inventaire courrait le double risque

1. Ch. x.
2. Notamment *Médée*, tragédie-opéra par Th. Corneille, musique de Charpentier, en 1693; *Médée et Jason*, tragédie-opéra, avec un prologue, par l'abbé Pellegrin, musique de Salomon, en 1713. Cette dernière pièce, reprise en 1727, fut, la même année, parodiée sous le

d'être incomplet ou fatigant. Je le termine aux années 1779 et 1797, par une courte mention de la Médée de Clément et de celle d'Hoffmann. Critique judicieux, mais froid, écrivain correct, mais timide, Clément semble ne s'être proposé, dans sa Médée, comme La Motte dans son Œdipe, que d'éviter les fautes de ses devanciers; son œuvre n'a guère que le mérite, peu dramatique, de leur servir d'errata. L'œuvre d'Hoffmann, élégamment écrite, comme toutes celles du même auteur[1], et coupée d'une manière théâtrale, a offert un thème heureux à la musique de Chérubini.

Dans les théâtres étrangers, où sans doute le même sujet n'a pas dû être traité moins souvent, plusieurs Médées sont dignes d'attention[2]. J'en rappellerai d'abord deux, l'une anglaise, l'autre allemande : la première donnée en 1761 par Glover, et dont on a quelquefois tenté de transporter sur la scène lyrique le mouvement et l'appareil[3]; la seconde à laquelle on peut attribuer, avec plusieurs autres encore, le même genre de mérite, et qui a pour auteur un poëte célèbre de notre temps, Grillparzer. Ce dernier ouvrage, conçu et exécuté dans des proportions qui excèdent les limites ordinaires de la représentation, a été, en 1824, réduit pour la scène, et joué sur le théâtre allemand de Saint-Pétersbourg, avec l'éclatant succès

même titre, au Théâtre-Italien, par Dominique, Lélio fils, et Romagnesi, dont les deux premiers, en 1728, quand reparut aussi la *Médée* de Longepierre, la parodièrent, à son tour, sous le titre de *la Méchante femme*.

1. Voyez plus haut p. 115.

2. Le *Théâtre des Grecs* fait mention d'un drame de *Médée* en quelques scènes et en prose d'un auteur allemand, du siècle dernier, nommé Gotter, et qui se trouve traduit dans les œuvres de Berquin.

3. Un opéra de M. Framery, fait sur ce modèle, présenté au concours en 1786, a obtenu une mention favorable. Sacchini devait en faire la musique, mais il n'a pas été joué. Voyez, à ce sujet, une lettre de M. Framery sur la *Médée* de Glover, insérée au *Moniteur* de 1807, n° 112; un article de M. Rolle dans la *Revue philosophique* du mois de juin 1807, à l'occasion, je crois, d'une imitation de Glover, représentée au mois d'avril de la même année sur le théâtre des Variétés étrangères ; le *Théâtre des Grecs*, édit. de M. Raoul-Rochette, 1821, t. VI, p. 334-350 ; enfin l'article *Glover* dans la *Biographie universelle*, 1816.

obtenu quelques années auparavant, en 1819, je crois, sur le théâtre de Vienne, par la Sapho du même poëte[1].

Je ne dois remarquer dans ces deux ouvrages que ce qui les rapproche ou les éloigne de la conception d'Euripide. En général, ils me paraissent ceux où le sujet a été le plus complétement renouvelé par l'imagination des modernes. Est-ce toujours heureusement? Je vais, si je puis, mettre mes lecteurs à même d'en juger.

Glover a cherché à rendre plus digne d'excuse la conduite de Médée, et même celle de Jason. Chez lui, Jason est poussé, contre son inclination, à l'infidélité, par les motifs politiques qu'on voit chez Sénèque et les autres, mais que rendent ici plus pressants les persécutions de son père Éson, et de Créon, roi de Corinthe. Médée, de son côté, moins violente que tendre, ne se porte au crime que dans un moment de délire qui lui ravit l'usage de sa raison. Ces deux personnages ne paraissent séparés que par la méchanceté d'autrui et le cours fatal des événements; toujours prêts à se rapprocher, ils s'unissent, après l'affreux dénoûment, dans une plainte commune. « De quel sang tes mains sont-elles souillées? » demande Jason. « Du sang de tes enfants, » répond Médée. « O barbare Créon! » s'écrie avec une naïveté vraiment comique le trop tendre et trop patient époux. Cet accord conjugal est sans doute plus estimable que leurs anciennes divisions; mais je crains bien qu'il ne soit moins tragique.

On est en droit d'adresser à Grillparzer la même critique, quoique son ouvrage paraisse être d'un ordre bien supérieur.

Sa pièce est, comme je l'ai dit, un extrait d'un poëme plus considérable, intitulé la Toison d'Or, et dans lequel, à l'exemple des trilogies antiques, l'auteur a développé en trois drames tout le cercle des aventures qui se ratta-

1. Voyez l'analyse de la *Sapho* de Grillparzer dans le *Lycée français*, t. V, p. 54 et suiv.; et de sa *Médée* dans le *Globe*, t. Ier, nos 67 et 78 des 10 et 12 février 1825, d'après le compte rendu du journal de Saint-Pétersbourg.

chent à cette antique fable. C'est d'abord l'assassinat de Phryxus, en Colchide; puis l'expédition des Argonautes; enfin l'abandon de Médée et ses vengeances. On aperçoit dans cette disposition générale une imitation érudite de l'antiquité, particulière aux Allemands, comme aussi, dans les détails, de ces vues d'histoire, de philosophie, de morale, peut-être trop soigneusement marquées, qui donnent quelquefois à leurs personnages l'apparence de symboles scientifiques. Telle est l'opposition des mœurs grecques et des mœurs barbares, de la faible femme et de la puissante enchanteresse, du respect et de l'honneur qui s'attachent à l'exercice de son art, de sa gloire en Colchide, de son abaissement à Corinthe, et d'autres contrastes encore qui n'échappaient pas à l'analyse profonde dss Grecs, mais qu'ils rendaient avec une plus grande naïveté de mouvement.

Grillparzer s'est attaché à présenter le personnage de Médée sous des traits aimables et touchants, dont la plupart sont empruntés aux Argonautiques de Valérius Flaccus et d'Apollonius de Rhodes. Il a pris soin de la justifier, par des explications ingénieuses, des crimes que lui impute la Fable. Lors même qu'elle est dédaignée et abandonnée par un ingrat époux, elle n'oppose d'abord à ses mépris que la douceur et la résignation; ce n'est qu'après avoir épuisé, pour le ramener, l'éloquence de ses larmes et de ses prières, ce n'est que poussée à bout par un traitement insultant et barbare, qu'elle se décide à la vengeance et s'abandonne aux excès consacrés par la tradition.

Comment a-t-il préparé un dénoûment si peu d'accord avec le caractère général du personnage? Par une combinaison nouvelle, d'un grand effet assurément, mais dont on pourrait contester la vérité.

« Médée, dit le critique étranger dont j'emprunte le récit, a demandé, pour grâce dernière, d'emmener ses enfants dans son exil; on lui permet de prendre celui des deux qui voudra la suivre; ils lui sont amenés par Créuse, et elle éprouve à leur vue combien est cruelle la faveur

qu'on lui accorde. Tous deux sont tendrement aimés : quel que soit celui qui l'accompagne, celui qu'elle laissera lui paraîtra toujours le plus cher. Enfin le sentiment qui décida de son existence, et qui triomphe encore de tant de mortelles injures, son amour pour Jason lui fait choisir celui qui en reproduit le mieux les traits ; elle l'appelle, elle ouvre ses bras pour le recevoir ; mais, ô surprise ! ô douleur ! l'enfant s'attache à la robe de Créuse, et ne vient point. Médée se tourne vers l'autre ; elle lui adresse les allocutions les plus tendres, les prières les plus touchantes, et le même silence, la même immobilité lui apprennent que tous deux sont les dignes fils de Jason. Confondue, anéantie, mais ne pouvant croire encore ce qui lui paraît impossible, elle accuse sa rivale de retenir ses enfants ; Créuse s'éloigne de quelques pas, et aussitôt les enfants vont la rejoindre. A ce spectacle, la douleur et l'indignation ôtent à Médée ce qui lui restait de force ; elle tombe en prononçant le nom de ses enfants... Plus tard, lorsqu'ils viennent recevoir ses adieux, elle attend de leur part quelque parole caressante, quelque signe d'affection et de regret.... Non ; les ingrats ont peur d'elle, et ne témoignent que le désir de retourner plus vite auprès de Créuse. Ce vœu est leur arrêt de mort. »

Tout cela semble fort spirituellement inventé, et j'en serais même vivement ému, si je pouvais croire à cette insensibilité étrange des enfants de Médée ; mais elle me paraît, je l'avoue, du moins poussée jusque-là, beaucoup moins dans la nature, que cet emportement forcené de la jalousie, qui chez Euripide est la seule cause du parricide et sa seule excuse.

Le poëte allemand et le poëte anglais ont cela de commun, qu'ils ont voulu l'un et l'autre ôter à leur Médée la responsabilité de son crime. Ils se sont arrangés pour qu'il se commît presque sans la participation de sa volonté, par une surprise passagère de sa sensibilité pervertie. Ainsi ont fait plus ou moins les poëtes qui les avaient précédés, Euripide excepté, qui, à peu près seul, a osé regarder en face ce terrible sujet, et le reproduire,

sans vains ménagements, dans sa douloureuse, son effroyable vraisemblance.

Des adoucissements du même genre pourraient encore être signalés dans un ouvrage plus voisin cependant de la conception primitive d'Euripide et de Sénèque, dans la Médée de M. Niccolini[1], qui fut, je crois, vers le commencement de ce siècle, un des essais de sa jeunesse, et où son talent dramatique se révèle en effet, plutôt par quelques beaux traits, que par le mérite de l'ensemble. La place disproportionnée qu'y occupent, aux dépens des acteurs principaux, la confidente de Médée et le confident de Jason, n'y feraient pas reconnaître un poëte de l'école tragique d'Alfieri, si d'ailleurs l'auteur ne se montrait tel, en tout le reste, par la profusion des monologues, par la marche lentement et uniformément progressive de l'action, par l'élimination bien rigoureuse du personnage de Créuse, par l'expression outrée de la violence tyrannique dans le rôle de Créon, enfin dans le rôle de Médée elle-même, par l'opposition trop peu ménagée, trop heurtée, des sentiments contraires qui se disputent son cœur. Cette Médée, malgré ses fureurs, est encore, comme les autres Médées modernes, une épouse bien plus tendre que celle du théâtre antique, et l'atrocité de sa vengeance, au dénoûment, disparaît en partie dans le trouble de ce mouvement populaire au milieu duquel elle égorge ses enfants, autant pour les soustraire aux glaives des Corinthiens que pour percer en eux le cœur de son perfide époux.

Chose étrange! une imitation véritable de la *Médée* d'Euripide, la première de toutes, en mérite comme en date, serait encore aujourd'hui, après tant d'essais, une nouveauté. Toutefois je ne donnerais pas le conseil de l'essayer ; et il est peu probable d'ailleurs que personne

1. Voyez ses *Œuvres* plus d'une fois réimprimées, à Florence, de 1844 à 1852. Nous avons déjà renvoyé, précédemment, au *Discours sur la tragédie grecque*, aux traductions des *Sept Chefs* et de l'*Agamemnon*, à l'imitation de l'*Œdipe à Colone*, que contient, aussi bien que la *Médée*, le premier volume.

en fût tenté. Telles n'ont pas été, et sans doute ne pouvaient pas être, plus que de leurs devancières, les Médées nouvelles qui se sont produites chez nous dans ces dernières années; celle de M. Hippolyte Lucas, représentée à l'Odéon, en 1855; celle de M. Ernest Legouvé, à laquelle la scène française a manqué, mais qui, rendue publique par l'impression dès 1854, portée, en 1856, par un habile traducteur, poëte très-distingué lui-même[1], par une tragédienne admirable[2], sur la scène italienne, a charmé dans plusieurs éditions rapidement enlevées, dans des représentations nombreuses, lecteurs et spectateurs, et semble, fortune nouvelle pour ce terrible sujet si difficile à nous faire accepter, avoir pris, d'une manière durable, possession du théâtre.

C'est qu'aux traditions de la tragédie antique l'auteur a mêlé avec art, et dans la juste mesure, les amendements les plus heureux de la tragédie moderne: c'est qu'animant de son inspiration propre ce composé habile, entrant avec âme dans les passions complexes de son personnage et leur prêtant un langage simple, vrai, d'un accent, d'un mouvement pathétique, il a su intéresser aux pieux, aux tendres, aux déchirants souvenirs de la fille, de l'amante, aux douleurs et aux colères de l'épouse, aux angoisses de la mère, et du tumulte de ses sentiments violentés, pour ainsi dire, par la fatalité des situations, faire sortir tout à coup, à l'improviste, sans laisser au spectateur entraîné, étonné, le loisir de se reconnaître, l'affreux dénoûment.

Ce grand rôle de Médée remplit la pièce entière; il n'y est cependant pas seul: au second plan attirent encore le regard, brillent d'un doux éclat, les grâces touchantes, le caractère aimable de la fille de Créon, de cette Créuse, négligée par Euripide, par Sénèque, et à laquelle leurs successeurs n'avaient donné jusqu'ici qu'un rôle bien insignifiant ou bien fade.

1. M. J. Montanelli.
2. Mme Ristori.

Une nouveauté, dont on doit louer M. Legouvé, c'est d'avoir tenu constamment en présence les deux rivales. De là, dès le début de l'ouvrage, des tableaux, des scènes, qui frappent et attachent. Vous voyez Créuse qui, le jour de son hymen, entre au temple de Diane, pour offrir un dernier hommage à la déesse de la virginité[1], et, dans le même moment, de la colline qui s'abaisse vers Corinthe, vous voyez descendre l'abandonnée, l'errante, l'indigente Médée, un de ses enfants dans ses bras, et traînant l'autre par la main. Cependant Créuse, sortant du temple, accueille avec bonté ces infortunés, ces suppliants, les enfants d'abord, envoyés par leur mère avant qu'elle ose elle-même se montrer.

A votre seule vue
Son âme, je le crois, doit se sentir émue;
Un jour d'hymen, quelle est la vierge de seize ans
Qui ne s'attendrit pas sur de petits enfants?....

Que votre détresse
Sans nul appui d'abord à ses yeux apparaisse :
Pour des enfants tout seuls on a plus de pitié[2]!

Bientôt[3] c'est le tour de la mère qui prie, avec dignité, en *exilée* et en *reine*, dont on pourrait dire comme le poëte latin[4] :

Servata precanti
Majestas non fracta malis.

La compassion d'une part, la confiance de l'autre, engagent les deux femmes dans un entretien où de mutuelles confidences leur découvrent, entre leurs destinées, des conformités secrètes, étranges, qui les surprennent, qui les troublent, et dont l'explication, avec ses suites terribles,

1. Voyez plus haut, p. 51.
2. Acte I, sc. 5.
3. Acte I, sc. 6.
4. Lucain, *Pharsal.* IV, 340.

ne se fera pas longtemps attendre. C'est là, si je ne m'abuse, une très-originale et très-belle introduction.

La tragédie, ainsi amenée, offre encore d'autres scènes, où sont rapprochés dramatiquement ces deux personnages. Dans une[1], auprès de Médée, tenant déjà le poignard dont elle veut frapper une rivale, accourt Créuse qui vient la protéger contre la fureur populaire. Alors, vaincue par sa générosité, la fière Médée tombe à ses pieds, et lui redemande l'époux qu'elle lui ravit, par une prière attendrissante, qui, chez la jeune fiancée de Jason, peut émouvoir la pitié, mais non prévaloir sur l'amour. Dans une troisième scène[2], où Médée doit choisir celui de ses enfants qu'il lui sera permis d'emmener, et leur renvoie à eux-mêmes ce choix impossible à l'affection maternelle, ils nous sont montrés hésitant entre Créuse, dont la douceur les a gagnés et les retient, et leur mère qui les rappelle. Ils ne sont pas longtemps sourds à sa voix gémissante ; mais il a fallu que Créuse elle-même les poussât dans ses bras, mais ils ont pleuré de quitter Créuse; les voilà déjà les enfants de celle dont leur père va être l'époux. L'infortunée le comprend, et de son désespoir naît l'affreuse pensée qui va désormais l'obséder, contre laquelle lutteront vainement et son cœur et sa main.

Cet abandon de Médée par ses propres enfants, dont M. Legouvé, après Grillparzer, a fait l'un des ressorts principaux de sa tragédie, il s'est gardé de le présenter comme trop complet et trop constant : c'est, chez lui, dans ces jeunes âmes, aux impressions mobiles, facilement lassées par le malheur et la tristesse, naturellement attirées vers la fortune prospère et souriante, l'effet d'une surprise passagère, qui permet un prompt retour aux sentiments naturels de l'affection filiale. En outre, cette révolution morale est devenue admissible par l'habileté de ses préparations. Il l'a fait prévoir de loin, il l'a fait

1. Acte II, sc. 6.
2. Acte III, sc. 5.

annoncer par Médée elle-même. Quand, dans les premières scènes[1], ses enfants l'embrassent toute pleurante, et qu'elle s'écrie, en vers pleins de charme, que tout le monde a retenus :

Ah ! chers consolateurs !
Ils comprennent qu'un dieu créa dans nos misères
Les baisers des enfants pour les larmes des mères[2] !

il lui vient alors à l'esprit que cette douce consolation pourra un jour lui manquer :

Hélas !.... ce dernier bien, leurs baisers, leur tendresse,
Je les perdrai peut-être !...

Ma douleur
Les lassera ! L'enfant a besoin de bonheur,
De joie.... il n'est pas fait pour vivre dans les larmes....

Souvent je leur fais peur même en les embrassant.

Plus loin[3], c'est un ami de Médée, qui remarque douloureusement comment, parmi les caresses, les flatteuses promesses de Créuse, son souvenir s'efface par degrés de la mémoire de ses enfants :

La fleur se tourne vers le jour,
L'enfant vers le bonheur !

On s'attend à la cruelle découverte qui va bientôt achever de désespérer, d'égarer le cœur de Médée.

Les plus beaux sujets ont leurs inconvénients. C'en est un grave dans celui-ci, comme dans d'autres sujets ana-

1. Acte I, sc. 6.

2. O diletti
Serenator delle tempeste mie!
Ingrata inver son io.... vi disse il core,
Che nel dolor largìa pietoso un nume
Dei figli il bacio al lagrimar materno.
(Trad. de M. J. Montanelli.)

3. Acte III, sc. 2.

logues, que l'importance nécessaire du personnage de Jason, dont l'ingratitude, l'égoïsme, la dureté, blessent et révoltent inévitablement, quoi qu'on puisse faire d'ailleurs pour en atténuer le fâcheux effet. Personne jusqu'ici n'a mieux réussi que M. Legouvé à le rendre supportable. Plus de ces détours hypocrites qui le faisaient mépriser, sans le sauver de la haine; mais un emportement passionné qui s'avoue, avec une rude franchise, et explique, sans la justifier, la violence des actes.

L'extrême simplicité de la fable présentait encore ici, comme dans la plupart des sujets qu'il s'agit de faire passer de la scène grecque sur la nôtre, une difficulté dont M. Legouvé a su triompher. Cette fable, il l'a resserrée, dans le seul cadre qui lui convienne, en trois actes, bien distincts, artistement construits; il en a comblé les vides par l'introduction épisodique du personnage d'Orphée, l'un des compagnons de Jason dans l'expédition des Argonautes, son ami et celui de Médée, qui s'entremet avec zèle pour ramener l'un, pour consoler l'autre; qui, interprète inspiré des lois morales violées autour de lui par d'odieux attentats, semble tenir dans le drame la place du chœur antique.

J'ai pris plaisir à m'étendre sur cet ouvrage, l'emprunt le plus heureux, depuis l'Agamemnon de Lemercier[1] et la Clytemnestre de Soumet[2], que notre théâtre ait fait à la muse antique; où l'on a prétendu, c'est une grande preuve de goût, reproduire quelque chose du modèle, moins par le calque toujours un peu froid, toujours imparfait, de ce que nous appelons la couleur locale, que par l'expression plus vivante du sentiment et de la passion. Je ne l'aurais loué qu'imparfaitement, si, par une citation de quelque étendue, je ne mettais mes lecteurs à même de l'apprécier sous ce rapport. Je choisis le morceau où Médée fait l'histoire de sa passion fatale pour le chef des Argonautes. Ce sera un moyen indirect de compléter les souvenirs

1. Voyez notre tome I, p. 306 sqq.
2. Voyez notre tome II, p. 382 sqq.

rassemblés dans ces chapitres par le résumé éloquent des scènes pathétiques qu'Apollonius de Rhodes[1], Ovide[2], Valérius Flaccus[3], ont mêlées si dramatiquement à leurs récits.

Que dire? Je vivais innocente, adorée,
Heureuse! Un jour, s'avance en notre âpre contrée
Un jeune homme cherchant sous ce ciel étranger
Ce que cherche un héros, la gloire et le danger.
Il demande mon père.... il entre.... O misérable!
Dieux cruels! mal sacré! Vénus impitoyable!
A son premier regard, avant qu'il eût parlé,
Une stupeur muette au cœur me prend! Troublé,
Mon œil flotte au hasard : une âpre inquiétude
Me tourmente ... Mon cœur fléchit de lassitude....
Je souffre!... Mais il parle !... et bientôt.... et soudain,
Un torrent de bonheur coule à flots dans mon sein!
Comme si quelque dieu m'eût jetée en délire,
Je sentais, malgré moi, ma bouche lui sourire,
Et les yeux ardemment attachés à ses traits,
J'écoutais! j'aspirais! je regardais!... j'aimais!...

. . . . Dès lors, je n'eus qu'une pensée,
Son salut! Pour armer sa valeur insensée,
Il fallait dépouiller mon père.... je le fis!
Trahir notre cité, nos dieux.... je les trahis!
Mais que devins-je, hélas! quand, après sa victoire,
Il me dit tout en pleurs : Viens, je te dois ma gloire,
Viens! je t'aime! fuyons! . . . .

Va-t'en! disais-je, va! Notre amour est fatal!
Viens, me répondait-il, ou bien je meurs! Dans l'ombre
Je m'élance à travers le palais vaste et sombre;
Mais avec désespoir il s'attachait à moi,
Me répétant : Je meurs si je repars sans toi!
O nuit! terrible nuit! nuit d'adieux et d'alarmes!
Je les parcourais tous, en les baignant de larmes,

1. *Argonaut.* III. Voyez le beau commentaire qu'a donné de ce troisième livre M. Sainte-Beuve, *Revue des Deux-Mondes*, 1845, 3e vol., p. 873 : *De la Médée d'Appollonius.*
2. *Métam.*, VII.
3. *Argonaut.*, V, VI, VII, VIII.

Ces lieux, ces lieux aimés, où pendant dix-sept ans
Mes jours avaient coulé comme un jour de printemps;
Je m'attachais aux murs, aux meubles de famille,
Je baisais à genoux mon lit de jeune fille,
Sanglottant et criant.... Ah! pourquoi donc, pourquoi
Les dieux, héros fatal, t'ont-ils conduit vers moi?
Mais, hélas! quel surcroît d'angoisse et de misère,
Quand j'entrai dans la chambre où reposait ma mère!
Que je m'agenouillai, sans bruit, à ce chevet
Où près d'elle souvent mon sommeil s'achevait,
Et que tout à côté de sa tête si chère,
Déposant mes cheveux en offrande.... O ma mère!
Patrie!... amis!... parents! êtres chers et sacrés,
Voyez, voyez mon sort, et vous pardonnerez[1]!

Je ne puis transcrire ces vers et relire les vers italiens où ils ont été si bien rendus, sans m'émouvoir au souvenir d'une autre traduction qui les a aussitôt reproduits, comme l'œuvre entière, par l'accent, par le geste, par la passion, avec une verve et une énergie incomparables. Ce que l'imagination avait rêvé pour ce rôle antique de nouveau promis à la scène, ce qu'elle avait espéré, et bientôt regretté, une interprète capable d'atteindre à un tel idéal de tendresse sauvage, de fureur jalouse, de désespoir maternel, s'est rencontré, à point nommé, dans un talent nouveau, prêté par la patrie d'Alfieri à la patrie de Corneille, comme pour y perpétuer l'art interrompu de la tragédie.

Me proposant surtout d'expliquer l'esprit et les beautés de la *Médée* d'Euripide, de la comparer avec les tragédies composées depuis sur le même sujet, j'ai dû, dans ce chapitre et dans le précédent, laisser de côté certaines questions dont l'examen m'eût écarté de mon but. On me permettra d'y revenir en finissant.

La *Médée* est-elle bien du tragique qui a tant illustré le nom d'Euripide? Ne doit-on pas plutôt l'attribuer à son

1. Acte 1, sc. 6.

fils, ou à son neveu, Euripide le Jeune[1]? Ce serait, comme on l'a fort bien montré[2], préférer un témoignage de peu d'autorité, le témoignage de Suidas, à d'autres avec lesquels on ne le peut certainement mettre en parallèle ; à celui d'Aristophane, qui, bien peu de temps après la mort du poëte[3], l'introduisait dans ses Grenouilles[4], récitant le vers si connu par lequel commence le prologue de *Médée ;* à celui d'Aristote, qui, dans deux passages de sa Poétique[5], l'a désigné bien certainement comme l'auteur de cette tragédie ; à celui de Diogène-Laërce[6], qui, la faisant citer par Chrysippe, ne paraît pas davantage l'avoir donnée à un autre : ce serait contredire, avec ces auteurs et tous ceux qu'on pourrait leur adjoindre, le sentiment universel. Maintenons donc Euripide dans la propriété de sa *Médée*, admettant que la *Médée* attribuée par Suidas à Euripide le Jeune, ou bien n'était que la même pièce redonnée par lui, comme d'autres de ce théâtre, avec quelques retouches[7], ou bien était sous le même titre une pièce nouvelle[8].

Euripide a-t-il fait plus d'une *Médée*, comme nous avons vu[9] qu'il avait fait plus d'un *Hippolyte?* On l'a quelquefois conjecturé d'après des raisons que je rappellerai succinctement.

Cicéron cite souvent[10], dans le grec d'Euripide, dans le latin d'Ennius, et très-probablement d'après leur *Médée*[11],

1. Voyez sur Euripide le Jeune, t. I, p. 69 sq.; III, 8 sq.
2. Barnès, *Euripidis vita*, XVIII.
3. Voyez t. I, p. 70.
4. V. 1404.
5. C. XIV, XV.
6. VII, 181.
7. W. C. Kayser, *ibid.*, p. 83.
8. Fr. G. Wagner, *Eurip. fragm.*, p. 79.
9. P. 70 sqq.
10. *Fam.* VII, 6; XIII, 15; *de Off.*, III, 15.
11. Cela n'est pas dit explicitement, mais, dans le premier des trois passages, semble résulter de la suite du discours. Ainsi ont pensé, depuis P. Manuce (*Comment. ad Cic. Epist.*), les interprètes de Cicéron; tous les collecteurs des fragments d'Ennius, Hier. Columna, J. Scaliger, M. A. Del Rio, P. Scriverius, Ger. Vossius, Fr. Hesse-

cette maxime reproduite deux fois par Plutarque : « Celui dont la sagesse ne profite pas à lui-même est bien inutilement sage. » Or elle ne se trouve pas dans la *Médée*, telle que nous la possédons. D'autres passages, également rapportés par les anciens à cette tragédie[1], lui manquent aujourd'hui. On en a conclu, assez généralement[2], qu'ils avaient appartenu à une première édition de l'ouvrage et disparu de la seconde. Cela peut être; mais, on l'a dit[3], il se pourrait bien aussi qu'ils aient fait partie d'ouvrages dramatiques du même auteur où Médée avait un rôle, et qu'on aurait, par erreur, appelés de son nom.

Ce fait, on le voit, assez contestable, de l'existence de deux *Médée*, dont la première n'aurait laissé d'elle que quelques citations éparses dans la littérature antique, dont la seconde nous serait parvenue, s'accorde d'ailleurs avec ce que racontent au sujet de la *Médée* d'Euripide, Parméniscus et Didyme, cités dans les scolies de cette pièce[4], Élien[5], Pausanias[6]. Ce dernier s'exprime ainsi dans sa description de Corinthe :

« .... Un peu plus loin est la fontaine qui a pris le nom de Glaucé, cette princesse s'y étant précipitée, dit-on, dans l'espérance d'y trouver un remède contre les poisons de Médée. Au-dessus de cette fontaine est l'Odéon, près duquel se voit le tombeau des enfants de Médée. Ils

lius, etc.; c'est l'opinion de Bœckh, qui en a fait (*Græc. trag. princ.*, c. XIII) un argument à l'appui de sa thèse d'une double édition de la *Médée*. M. O. Ribbeck, *Trag. latin. reliq.*, p. 251, ne paraît pas croire à cette première *Médée*, et indique dans l'autre plusieurs endroits où a pu être introduite par Ennius la maxime dont il s'agit, à quelque ouvrage du poëte grec qu'il l'ait d'ailleurs empruntée.

1. Schol. Aristoph., *Acharn.* 119; Stob., *Serm.* LXXVI.
2. Hemsterhuis *ad Hesych.*; Musgrave, Porson, *ad Med.*; Bœckh, *ibid.*, etc. Volper a traité la question dans un ouvrage spécial, *Dissert. de Med. Eurip. correcta et denuo edita*, Gœttingue, 1818.
3. Elmsley, *ad Med.*
4. V. 9, 273.
5. *Var. hist.* V, 21.
6. *Cor.*, III.

se nommaient Mermerus et Pharès[1], et furent, suivant la tradition, tués à coups de pierres par les Corinthiens, à cause des présents qu'ils avaient apportés à Glaucé. Comme cette mort violente était une punition qu'ils n'avaient point méritée, ils s'en vengèrent en faisant périr les enfants nouveau-nés des Corinthiens, ce qui continua jusqu'à ce qu'on eût institué en leur honneur des sacrifices annuels, et érigé une statue à la Terreur, ainsi que l'oracle l'avait ordonné. La statue existe encore; elle représente une femme d'un aspect effrayant. Mais les anciens Corinthiens ayant tous péri, lorsque leur ville fut prise par les Romains, les nouveaux habitants n'offrent plus ces sacrifices, et leurs enfants ont renoncé à l'usage de couper leurs cheveux et de porter des vêtements noirs[2]. »

La même tradition se trouve chez Apollodore[3], mais elle n'y est pas seule. Par un éclectisme commode, il la concilie avec celle qui a prévalu, donnant à Médée des enfants que font périr les Corinthiens, et d'autres qu'elle immole.

Quoi qu'il en soit, sur cette partie de son récit qui lui est commune avec Pausanias, se fonde ce que rapportent Élien et les auteurs cités par le scoliaste d'Euripide : le premier, que les Corinthiens prièrent le poëte de faire périr, dans sa tragédie, les enfants de Médée, de la main de leur mère; les autres, qu'ils l'y engagèrent par un présent de cinq talents.

Une telle demande, un tel consentement, ont paru à de judicieux critiques[4] assez peu vraisemblables. Ceux qui,

1. Cf. Apollodore, *Bibl.*, I, IX, 28. Hygin, *Fab.* xxv, les nomme Marcerus et Fretus, Diodore de Sicile, IV, 54, Alcimène et Tisandre; et Thessalus un troisième, frère jumeau du premier, qui échappa à sa mère, et donna son nom à la Thessalie, dont il devint roi.

2. Trad. de Clavier.

3. *Ibid.*.

4. God. Hermann, *Annot. ad Med. ab Elmsleio edit.*; *Opusc.*, t. III, p. 255 sqq.; J. A. Hartung, *ibid.*, p. 345: C. Caboche. *ibid.*, p. 7

au contraire, les ont regardés comme constants, ont cru en trouver la trace dans la pièce elle-même[1].

Médée, refusant à Jason les corps de ses enfants, lui dit qu'elle les portera dans le bois sacré de Junon, et qu'elle les y ensevelira, pour que leur tombe, ainsi placée sous la protection de la déesse, ne puisse être insultée par des mains ennemies; elle ajoute qu'elle établira dans la terre de Sisyphe, c'est-à-dire à Corinthe, une fête expiatoire, en souvenir du meurtre détestable qui les a fait périr. Il a paru aux critiques dont je parle que ce passage, où Corinthe est flétrie par une expression méprisante, et condamnée à expier éternellement, dans des cérémonies commémoratives, la mort des enfants de Médée, était un débris de la première *Médée*, maladroitement replacé dans la seconde. L'un d'eux[2], poussant plus loin la conjecture, a avancé que cette annonce était faite primitivement par Junon elle-même, chargée de tout terminer à la manière des dieux-machines du poëte, et que c'était à cette conclusion, et non à celle qui l'avait remplacée, que devait s'appliquer la critique faite par Aristote[3] du dénoûment de la *Médée*.

De telles hypothèses sont ingénieuses, mais ce sont des hypothèses. J'inclinerais, pour mon compte, à n'en adopter qu'une partie, et à croire, premièrement, qu'il est fort possible que les Corinthiens aient engagé Euripide non pas à changer la fable de sa *Médée*, mais, ce qui était plus naturel, à composer sa *Médée;* secondement, que s'il a remanié et reproduit sa pièce, les changements qu'il y a faits ont porté[4] non sur le fond, mais sur la forme. Plu-

sq., etc. Il est à propos de remarquer que l'argument tiré par M. Hartung de la préexistence de la *Médée* de Néophron, n'a de force que si l'on admet cette préexistence, niée par lui, comme nous l'avons déjà dit, dans une autre partie de son ouvrage, t. II, p. 514, 575.

1. V. 1369 sqq. Musgrave, *ad Med.;* Bœttiger, *de Med. Eurip. cum priscæ artis operibus comparata; Opusc.* p. 368 sq.; Bœckh, *ibid.*, etc.

2. Bœttiger, *ibid.*

3. *Poet.* XV. Voyez plus haut, p. 146.

4. C'est l'opinion de God. Hermann, *ibid.*

sieurs de ces changements ayant paru[1] provoqués par des critiques d'Aristophane dans sa *Fête de Cérès*[2], dans ses *Nuées*[3], et la première de ces deux comédies ayant été donnée la troisième année de la XCIIe olympiade, ou, selon d'autres[4], la deuxième, il en résulte que s'il y a eu en effet une seconde édition de la *Médée*, elle a été séparée par plus de vingt ans de la première, laquelle date, on s'en souvient, de la deuxième année de la LXXXVIIe olympiade.

J'arrive à une troisième et dernière question : la *Médée* d'Euripide tenait-elle par le lien de la trilogie, ou par quelque autre, à deux pièces du même poëte, prises dans la même histoire, ses *Filles de Pélias*, son *Égée*[5]? Par le lien de la trilogie, non sans doute. Il a été dit ailleurs[6] que ce genre de composition complexe avait été particulier à Eschyle, et ne s'était guère rencontré après lui sur la scène grecque ; et nous savons, de plus, qu'entre la représentation des *Filles de Pélias*, qui furent son coup d'essai dramatique, dans la deuxième année de la LXXXIe olympiade[7], et celle de *Médée*, dont nous avons déjà plus d'une fois rapporté la date à la deuxième de la LXXXVIIe, il s'écoula vingt-quatre ans, intervalle certes plus que suffisant pour écarter toute idée de ce qui constituait la trilogie, c'est-à-dire non-seulement la communauté du sujet, mais la continuité du spectacle. Bornons-nous à reconaître que dans certains passages de la *Médée* étaient rappelées les *Filles de Pélias*, était annoncé *Égée*.

Immédiatement après les vers du prologue qui ont été

1. A Porson, à Bœckh, etc.
2. *Thesmophor.* 1141.
3. V. 1399.
4. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 83.
5. Sophocle avait aussi composé un *Pélias*, un *Égée*, de sujets semblables à ce qu'il semble. Voyez les divers recueils de ses fragments, et en dernier lieu ceux de E. A. J. Ahrens, p. 327, 346 ; de A. Nauck, p. 106, 189, 197.
6. T. I, p. 30 sq.
7. *Vit. Euripid.* ab Elmsleio edita e cod. coll. Ambros. (Voyez l'Euripide de Boissonade, t. I. p. 11.) Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 49.

cités plus haut[1], s'en trouvent d'autres[2] dans lesquels le poëte fait dire à la nourrice de Médée :

« Pour avoir persuadé aux filles de Pélias de tuer leur père, ma maîtresse n'aurait pas été réduite à venir habiter cette terre de Corinthe, avec son mari et ses enfants... »

Ailleurs[3], c'est Médée elle-même qui rappelle à Jason que, pour lui, au mépris de son propre danger, elle a fait périr Pélias, et de la mort la plus affreuse, par la main de ses filles; qui lui demande si, chassée par lui, elle ira chercher un refuge auprès des filles de Pélias, qu'elle a privées d'un père. Dans ces divers passages, qu'explique d'ailleurs, que motive suffisamment la situation, on ne peut guère méconnaître l'intention du poëte de rappeler au souvenir des Athéniens l'ouvrage déjà ancien qui avait commencé sa renommée.

Le sujet de cet ouvrage se trouve partout, avec quelques variantes sans grande importance, chez les mythologues[4]; mais nul, sans doute, n'a dû se rapprocher plus de la manière dont Euripide l'avait présenté, que l'auteur des Métamorphoses, dont l'épopée collective comprend, dans son ingénieux tissu, tant d'arguments, quelquefois tant de scènes du théâtre tragique des Grecs. Chargeons donc Ovide[5] de suppléer au silence de la critique[6] sur la tragédie des *Filles de Pélias*, en nous la racontant.

« Médée feint une querelle avec son époux, et se présente, suppliante, dans le palais de Pélias. A défaut du roi, qu'appesantit sa vieillesse, ses filles l'accueillent, et bientôt l'adroite enchanteresse de Colchide, par les dehors d'une mensongère amitié, a gagné leur confiance Dans le récit qu'elle leur fait

1. P. 121.
2. V. 9 sqq.
3. V. 484 sq., 504 sq.
4. Diod. Sic., IV, 50 53; Pausan., *Arcad.*, XI; Apollod., *Bibliothec.*, I, IX, 27; Hyg. *Fab.* XXIV, etc.
5. *Métam*, VII, 297 sqq.
6. Ce silence n'est rompu qu'à moitié, tout au plus, dans une note de la version arménienne de la Chronique d'Eusèbe, imprimée à Milan

des services rendus par elle à Jason, elle s'arrête avec complaisance sur ce rajeunissement qui a effacé chez le vieil Éson la rouille de l'âge; les princesses en viennent à espérer que, par un nouvel effet de son art, elle pourra faire reverdir les années de leur père. Bientôt elles le lui demandent, ne mettant pas de bornes au prix qu'on pourra exiger d'elles. Médée se tait quelque temps, puis semble hésiter, et tient en suspens celles qui la prient, par la mystérieuse gravité de ses paroles. Quand enfin elle s'est rendue : « Je veux, dit-elle, que rien ne « manque à votre foi en mes promesses. Prenez, dans vos « troupeaux, le plus vieux des béliers; mes charmes en feront « un agneau. » Aussitôt on s'empresse d'amener un bélier, ployant sous le faix des années, dont les cornes se courbent autour de ses tempes creusées. Quand le couteau s'est enfoncé dans son gosier desséché, quand un peu de sang appauvri a teint le fer, l'empoisonneuse jette dans une chaudière, avec les membres, coupés en morceaux, de l'animal, des sucs puissants. Son corps paraît se réduire, ses cornes s'effacer, et avec ses cornes, ses années; du fond de la chaudière, se fait entendre un bêlement et, aux yeux des spectateurs étonnés, s'élance un agneau qui fuit en bondissant, et court chercher la mamelle. Les filles de Pélias restent quelque temps muettes de surprise; bientôt, persuadées par le prodige, elles pressent Médée avec plus d'ardeur. Trois fois Phébus avait dételé ses coursiers dans les profonds abîmes de la mer d'Ibérie; les astres de la quatrième nuit brillaient au ciel; la trompeuse fille d'Éétès place sur un brasier ardent un vase rempli d'eau pure avec des herbes sans vertu. Cependant et le roi et ses gardes étaient comme enchaînés par un sommeil, semblable à la mort, où les avaient plongés les chants, les paroles de la magicienne. Conduites par elle, entrent dans sa chambre et entourent son lit ses malheureuses filles. « Qu'attendez-vous encore? leur dit Médée; tirez le fer et faites sortir un sang vieilli de ces veines

en 1818. Cette note, qui se lit à la page 43, et que ses auteurs ont empruntée aux *Progymnasmata rhet.*, III, de Moïse de Khoren, promet ce qu'elle ne donne point, un argument des *Péliades* d'Euripide. Elle a été reproduite par les derniers collecteurs des fragments du poëte, Fr. G. Wagner, p. 765, A. Nauck, p. 434. M. Hartung, la combinant, t. I, p. 61 sqq., avec le récit de Diodore, a cru pouvoir tirer des deux documents le plan, scène par scène, de la pièce perdue. *La Passion du Christ*, ce centon tragique attribué à Grégoire de Nazianze (voyez notre t. I, p. 157 sqq.), lui a semblé contenir aux vers 933-938 plus d'un souvenir de cet ouvrage, *disjecti membra poetæ*. On avait espéré retrouver quelque chose des *Péliades* dans un fragment, sur papyrus, de cent un vers lyriques en pur dorien, rapporté d'Égypte, en 1854, par M. Mariette. Mais l'étude de ce curieux et obscur document, confiée à la sagacité savante de M. Egger, n'a pas jusqu'ici confirmé cette espérance.

« que je vais remplir d'un sang plus jeune. Dans vos mains est « la vie, le rajeunissement de votre père. Si la tendresse vous « parle, si vous ne vous amusez pas de vaines espérances, « montrez-vous de dignes filles; que sous vos coups s'écoule « de ce corps languissant la vieillesse. » A ces mots, qui les transportent, la plus pieuse devient la plus impie, et, par crainte de paraître criminelle, se hâte de commettre le crime. Nulle pourtant ne peut voir les coups qu'elle frappe; toutes détournent leurs yeux, tandis que leurs bras furieux s'enfoncent aveuglément dans le sein paternel. Pélias, tout couvert de blessures, tout dégouttant de sang, se soulève sur son coude : il fait effort pour se dresser sur sa couche, et, parmi tant de glaives qui l'assaillent, tendant ses bras déjà pâles : « Que faites-vous, mes filles, s'écrie-t-il; qui vous arme contre les jours de votre père? » Il dit, elles sentent faillir leur courage et leurs mains. Les mots qu'allait ajouter le vieillard meurent dans sa gorge, sous le poignard de Médée, et son corps déchiré est à l'instant précipité par elle dans la chaudière bouillante. »

Quelle horreur tragique dans ce récit! N'est-il pas permis de penser qu'il devait quelque chose à celui qui terminait la tragédie d'Euripide? Les mots par lesquels il commence :

. . . . Peliæque ad limina supplex
Confugit. . . .

se rapportent, du reste, au tableau frappant par lequel elle s'ouvrait elle-même, et que nous représente un de ses rares fragments[1], le tableau de Médée arrêtée au seuil du palais de Pélias.

Je passe à l'*Égée* du même poëte, dont je dois faire connaître aussi les rapports avec sa *Médée*.

Il y a, on l'a vu, dans cette dernière, une scène qui semble bien épisodique[2]. Égée, dans son chagrin d'être sans héritiers, a été consulter le dieu de Delphes, et en a obtenu un oracle fort obscur sur lequel il va prendre les avis du roi de Trézène, du sage Pitthée. Passant par Corinthe, il rencontre Médée, qui, après avoir gagné sa confidence, lui fait aussi la sienne, et en obtient, par l'offre

1. Fragm. v; schol. ad *Med.*, v. 659. Cf. Valckenaer, *Diatrb. in Euripid. fragm.*, c. XIX.
2. V. 659 sqq.

d'employer sa science magique à lui donner une postérité, l'assurance d'un asile inviolable à Athènes.

On a trouvé avec raison que ce soin de Médée de s'assurer un asile, et la manière dont elle l'obtient d'Égée, arrivant pour cela à point nommé[1], refroidissaient beaucoup la pièce.

Mais il est vraisemblable qu'ici, comme cela se voit dans beaucoup de tragédies grecques, le poëte a voulu non-seulement rappeler une tradition qui intéressait les Athéniens, fort jaloux d'avoir une place quelconque dans tous les sujets, mais encore rattacher sa pièce à un de ses autres ouvrages.

Or, nous savons[2] qu'Euripide avait fait une tragédie d'*Égée* et que Médée y avait un rôle. Quel était le sujet de cette tragédie? Probablement ce que disent en deux mots Pausanias[3], Apollodore[4], et, avec plus de détails, Plutarque[5]; ce qu'Ovide, qui tout à l'heure développait si tragiquement l'aventure des filles de Pélias, s'est contenté de résumer[6].

Égée, d'un commerce secret avec la fille de Pitthée, Éthra, avait eu Thésée, qui, ayant appris de sa mère, lorsqu'il fut parvenu à la jeunesse, le secret de sa naissance, vint à Athènes, par une route dangereuse, qu'il remplit de ses exploits, pour se faire reconnaître de son père. Il ne se découvrit pas d'abord, et cela manqua de lui être fatal. Médée, établie près du roi, et vivant avec lui, en avait eu un fils nommé Médus, à qui les tragiques ont composé une légende très-romanesque. Elle pénétra le secret de Thésée, et, profitant des craintes que les dissensions civiles d'Athènes et l'ambition des Pallantides, ses neveux, donnaient à Égée, elle parvint à lui rendre

1. Il arrivait, on l'a dit plus haut, p. 150, moins fortuitement dans la pièce de Néophron, et cela a paru une raison de penser que cette pièce, ainsi amendée, avait suivi et non précédé la *Médée* d'Euripide.
2. Schol. ad *Med.*, 168.
3. *Corinth.*, 111.
4. *Bibliothec.*, I, IX, 28, § 5.
5. *Vit Thes.*, XI. Cf. Diod. Sic., IV, 55; Hyg., *Fab.* XXVI, etc.
6. *Métam.* VII, 398 sqq.

suspect le jeune inconnu, et à lui persuader de l'empoisonner dans un repas auquel il l'avait invité. Thésée était porteur d'une épée, remise autrefois par Égée à Éthra, et qui devait servir à son fils de signe de reconnaissance ; en relevant son manteau pour s'armer d'un coutelas propre à couper les viandes, il laissa voir l'épée comme par hasard. Égée, l'ayant aussitôt reconnue, renversa la coupe où était le poison et embrassa son fils, qu'il présenta au peuple comme son successeur. Pour Médée, elle fut chassée d'Athènes avec son fils Médus.

Dans ce récit on reconnaît quelque chose de la fable savante développée par Quinault quelque temps après sa réception à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, en 1675, dans un de ses plus anciens opéras, mêlé de beaucoup de banales merveilles, d'élégantes fadeurs et de quelques traits ingénieux, touchants, énergiques[1], son Thésée. On y aperçoit aussi la tragédie perdue d'Euripide[2], et on y peut rapporter quelques-uns des fragments qui en restent.

Le septième, par exemple, ne s'applique-t-il pas fort bien aux sentiments de Médée pour Thésée ?

« Une seconde femme est naturellement ennemie des enfants nés auparavant de son époux[3]. »

1. Voltaire en a cité plusieurs dans son commentaire sur la *Médée* de Corneille. Rappelons seulement celui-ci, qu'on peut rapprocher du beau trait d'Ovide cité plus haut, page 140 :

> Le destin de Medée est d'être criminelle,
> Mais son cœur était fait pour aimer la vertu.
> Acte II, sc. 1.

2. Voyez F. G. Wagner, *ibid.*, p. 622 sqq. ; A. Nauch, *ibid.*, p. 289 sqq. Voyez aussi la restitution ingénieuse, mais bien confiante, de J. A. Hartung, *ibid.*, t. I, p. 297 sqq.
3. Stob., tit. VII, 2. Je lis avec Elmsley et Boissonade, δευτέρα, ce qui donne le sens exprimé par Racine dans ce vers :

> Des droits de ses enfants une mère jalouse
> Pardonne rarement au fils d'une autre épouse.
> (*Phèdre*, acte II, sc. 5.)

On peut rapprocher ce fragment d'un autre du *Phryxus*, cité précédemment, p. 95.

Le neuvième et le dixième semblent avoir fait partie de l'explication entre Égée et son fils.

« De quelle terre es-tu venu dans cette ville qui t'est étrangère ? En quel pays, de quel père es-tu né ? De qui te dit-on le fils[1] ? » — « Quelle mère t'a, le dixième jour après ta naissance, nommé son fils[2] ? »

Ces deux fragments ne peuvent guère être que des interrogations pressantes adressées par Égée à son fils[3].

Ennius semble fournir son contingent à cette restitution de l'*Égée* d'Euripide, que peut-être il avait traduit ou imité, et qu'on a pu désigner, dans le catalogue que les critiques ont dressé de ses pièces, du nom d'un des principaux personnages, par le titre de *Médée*.

Des deux vers suivants, le premier est rapporté par Nonius[4] à la Médée d'Ennius, le second à la même pièce du même auteur, par Varron[5]. N'est-il pas très-naturel de croire qu'ils sont adressés à Thésée entrant dans Athènes ?

Adsta, atque Athenas antiquum opulentum oppidum
Contempla, et templum Cereris ad lævam aspice.

« Arrête-toi. Voici l'antique, la puissante ville d'Athènes, et tu vois, à la gauche, le temple de Cérès. »

Ces vers, pour lesquels il n'y a point de place[6] dans la

1. Clem. Alex., *Strom.*, VI.
2. Schol. Aristoph. *Av.*, 494; Suid., v. Δεκατεύειν. Voyez, sur les différentes manières dont a été cité et restitué ce passage, la note de Matthiæ, *in Fragm. Euripid.*
3. Matthiæ, *ibid.*, Fr. G. Wagner, *ibid.*, les distribuent avec peu de vraisemblance, selon moi, entre le chœur et Médée, s'adressant l'un et l'autre à Thésée, quand il entre dans Athènes.
4. V. *Contempla.*
5. *De ling. lat.*, VI.
6. Planck, p. 98, leur en trouve une bien forcée en les rapportant au serment que, dans la *Médée* d'Euripide, Égée, sur sa demande, prête à Médée.

Médée d'Ennius, en trouvaient une toute naturelle dans un Égée, si réellement il en avait fait un d'après Euripide[1].

D'autres vers d'Ennius[2] sont également fort difficiles à placer dans sa Médée, et l'on a mieux aimé les rapporter à un Médus, fait d'après quelque tragique grec, soit par Ennius, soit, probablement, par Pacuvius.

On y voyait, on peut le conjecturer d'après les récits des mythologues[3], la fin de la légende de Médée, retournée en Colchide son berceau, ainsi que son fils Médus et, dans une suite d'aventures assez étranges, s'employant avec ce fils à replacer sur le trône leur père et grand-père Éétès, détrôné par son frère Persès[4]. Sans doute aussi que dans cette pièce, faite primitivement pour Athènes, était rattachée à l'Athénien Médus l'origine de l'empire de Médie.

Était-ce l'auteur des *Filles de Pélias*, de *Médée* et d'*Égée* qui, dans un quatrième ouvrage, avait fourni à la tragédie latine le modèle de son Médus? Il serait témé-

1. M. O. Ribbeck, *ibid.*, p. 41, 252, distingue les deux ouvrages, et d'après M. Welcker, les désigne par ces titres, *Medea exul*, *Medea Atheniensis*.

2. Rapportés encore par Planck, p. 96, 97, à la scène de Médée et d'Égée.

3. Pausan., *Corinth*, III; Apoll., *Bibl.*, 1, XXVII, 5, 6; Hyg., *Fab.* XXVII.

4. Quelques vers, rudement énergiques, cités par l'auteur des *Tusculanes* (III, 12), soit d'après Ennius, soit d'après Pacuvius, ou quelque autre, représentent la misère du fils du Soleil, devenu, dit Cicéron, indigne des regards même de son père. C'est, à ce qu'il semble par la suite, Éétès lui-même qui parle et dit :

« Mes yeux se sont enfoncés dans leurs orbites; mon corps s'est desséché; des ruisseaux de larmes ont creusé mes pâles joues; ma barbe négligée, hérissée, difforme, couvre mon sein flétri. »

Refugere oculi; corpus macie extabuit;
Lacrumæ peredere humore exsangues genas;
Situ nidoris barba pœdore horrida,
Atque intonsa, infuscat pectus illuvie scabrum.

Voyez, en dernier lieu, sur cette tragédie de Pacuvius, O. Ribbeck, *ibid.*, p. 86, 293 sqq.

raire de l'affirmer, lorsqu'aucun témoignage ancien ne l'établit : mais il n'est pas interdit de le conjecturer et de compléter ainsi cette espèce de cycle tragique où, dès ses premiers pas dans la carrière dramatique, Euripide a suivi la trace de l'enchanteresse de Colchide.

CHAPITRE SIXIÈME.

Alceste.

On a dit que Socrate, en ramenant la philosophie des spéculations de la métaphysique aux applications de la morale, l'avait fait descendre sur la terre. Ne pourrait-on pas dire d'Euripide qu'il a, dans le même temps, achevé pour la tragédie une révolution semblable, en dégageant des voiles mythologiques, qui l'enveloppaient, l'expression vivante de l'humanité ? Cette vérité de nature, qui nous a paru se produire en traits si naïfs et si animés, au sein des fables de son *Iphigénie en Aulide*, de son *Hippolyte*, de sa *Médée*, nous paraîtra peut-être plus frappante encore dans le sujet encore plus merveilleux dont il a emprunté son *Alceste*.

La femme d'Admète, qui meurt en sa place et, le sacrifice accompli, est arrachée par Hercule du séjour infernal et rendue à son époux, voilà ce que le poëte a trouvé dans la tradition religieuse[1]. La peinture des affections domestiques les plus tendres, les plus vives, voilà ce qu'il a tiré de ce fond fabuleux. Rien de plus étrange que l'évé-

1. Plat., *Sympos.*; Appollod., *Bibl.*, I, IX, 15; II, VI, 2; Hyg., *Fab.* LI. Cf. Palæpnat., *de Incred. hist.* XLI. Citons, comme un argument et aussi un éloge indirect de la tragédie d'Euripide, le passage de Platon. Voici en quels termes l'a rendu Racine dans sa traduction du *Banquet :*

« .... Non-seulement des hommes, mais des femmes même ont donné leur vie pour sauver ce qu'elles aimaient. La Grèce parlera éternellement d'Alceste, fille de Pélias; elle donna sa vie pour son époux qu'elle aimait, et il ne se trouva qu'elle qui osât mourir pour lui. quoiqu'il eût son père et sa mère. L'amour de l'amante surpassa de si loin leur amitié, qu'elle les déclara, pour ainsi dire, des étrangers, à l'égard de leur fils; il semblait qu'ils ne lui fussent proches que de nom. Aussi, quoiqu'il se soit fait dans le monde un grand nombre de belles actions, celle d'Alceste a paru si belle aux dieux et aux hommes,

nement du drame ; rien de plus naturel que les sentiments et le langage. L'action prête aux mœurs de la dignité et de l'éclat, et en reçoit à son tour de la vraisemblance. Mélange heureux, qui en ravissant l'imagination vers ces temps antiques, dans lesquels on se figure que les hommes avaient commerce avec les dieux, charme le cœur par l'image toujours contemporaine de la passion!

Avant de nous introduire dans la partie pathétique de son sujet, le poëte nous en développe la partie merveilleuse par une scène d'une invention originale, d'un effet piquant, où l'on ne peut guère reprendre que quelques-uns de ces vers de prologue, si souvent et si justement reprochés à ses expositions[1].

Nous voyons sortir de la maison d'Admète Apollon, qui autrefois, dans le temps de son exil sur la terre, y a trouvé un asile, qui depuis en est devenu comme l'hôte et l'ami. Il se retire pour ne point être témoin du trépas d'Alceste dont le dernier moment approche. Nous savons déjà par un passage de l'*Hippolyte*[2] que les dieux du ciel ne pouvaient, sans une sorte de profanation, assister à ces spectacles funèbres.

Sur le seuil du palais, Apollon rencontre le Génie de la mort[3] qui vient chercher Alceste et d'abord la consacrer aux puissances infernales en coupant, avec le glaive dont

qu'elle a mérité une récompense qui n'a été accordée qu'à un très-petit nombre de personnes. Les dieux, charmés de son courage, l'ont rappelée à la vie; tant il est vrai qu'un amour noble et généreux se fait estimer des dieux mêmes.... »

1. Il s'y trouve des traits familiers qui l'ont fait quelquefois traiter bien sévèrement. Métastase, dans ses *Observations*, va jusqu'à l'appeler une scène *comique*. M. E. Roux, *du Merveilleux dans la tragédie grecque*, 1846, p. 143, cf. 87, n'en parle pas beaucoup plus favorablement.

2. V. 1428. Voyez plus haut, p. 67.

3. En grec Θάνατος, mot que Macrobe (*Saturn.* V, 19) traduit par Orcus. Ajax, chez Sophocle, *Aj.* v. 853 sq., l'invoque à ses derniers moments. On le trouve représenté sur un grand nombre de monuments antiques reproduits et décrits dans les recueils: voyez, entre autres, le t. IV des *Religions de l'antiquité* de M. Guigniaut, planches et explications, numéros indiqués dans la table au mot *Thanatos*.

Il semble que la tradition de ce personnage et même du rôle qu'il joue au début de l'*Alceste*, se soit perpétuée en Grèce, jusqu'à nos

il est armé, l'extrémité de ses cheveux. Cette circonstance, non plus, ne paraîtra pas nouvelle à ceux qui se souviennent

jours. Voici ce que raconte, d'après un témoin de la scène, Fauriel, p. CXXXVII du Discours préliminaire de ses *Chants populaires de la Grèce moderne*, 1824 :

« .... Une femme de Metsovon, sur le Pinde, avait perdu son mari qui la laissait avec deux enfants en bas âge. C'était une pauvre paysanne, d'un caractère très-simple, et qui ne s'était jamais fait remarquer par son esprit. Menant ses deux enfants par la main, elle arriva en présence du corps de son mari, et commença son myriologue par le récit d'un rêve qu'elle avait fait quelques jours auparavant, récit qu'elle adressait au défunt. « Je vis, lui dit-elle, l'autre jour, à la « porte de notre maison, un jeune homme de haute taille, d'un air « menaçant, ayant à ses épaules des ailes blanches déployées : il était « debout sur le seuil de la porte, une épée nue à la main. Femme, me « demanda-t-il, ton mari est-il à la maison? Il y est, lui répondis-je; « il est là qui peigne notre petit Nikolos, le caressant pour l'empêcher « de pleurer. Mais n'entre pas, terrible jeune homme, n'entre pas; tu « ferais peur à notre enfant. Et le jeune homme aux ailes blanches « persistait à vouloir entrer. Je voulus le repousser dehors; mais je ne « fus pas assez forte. Il s'élança dans la maison; il s'élança sur toi, ô « mon bien-aimé, et te frappa de son épée; il te frappa malheureux; « et voici, voici ton fils, ton petit Nikolos, qu'il voulait tuer aussi.... » Après ce début, dont l'accent, autant que les paroles, avait fait frissonner les assistants, qui regardaient, les uns vers la porte, comme pour voir si le jeune homme aux ailes blanches y était encore, et les autres, le petit enfant collé aux genoux de sa mère, elle se jeta en sanglotant sur le corps de son mari.... »

Dans un épisode célèbre du *Mâha-Bhârata*, Sâvitri, l'Alceste indienne, arrache par l'héroïsme de ses sacrifices, par ses courageuses et habiles obsessions, des mains du dieu des morts, Yama, l'âme de son époux Satyavân. M. A. Ditandy a comparé ingénieusement ces deux modèles, si semblables à la fois, et si divers, de l'amour conjugal, dans son *Parallèle*, déjà cité plus haut, p. 32, *d'un épisode de l'ancienne poésie indienne avec des poëmes de l'antiquité classique*, 1856. Empruntons à la page 32 de cette dissertation la traduction du passage, où, près de Sâvitri, tenant entre ses bras le corps déjà inanimé de Satyavân, apparaît tout à coup le dieu des morts.

« .... En ce moment elle aperçut un homme vêtu de rouge, les cheveux nattés (et roulés en forme de tiare), homme par le corps, soleil par la splendeur, au teint d'un jaune sombre et aux yeux rouges, tenant une corde à la main, (et) inspirant la terreur. Il était debout aux côtés de Satyavân et le regardait. A la vue de cet homme, elle se leva soudain, et déposa doucement (sur le sol) la tête de son mari. (Puis) les mains jointes, le cœur serré et toute palpitante, elle dit : « Tu es « une divinité; je le reconnais, car cette forme n'est point celle d'un « mortel. Daigne me dire, ô dieu, qui tu es et ce que tu désires « faire ? » — « Tu es dévouée à ton mari, Sâvitri, tu es aussi adonnée « à la pénitence; voilà pourquoi je te réponds. Sache, ô belle ! que je « suis Yama. Ton mari que voici, Satyavân, à la vie éteinte, fils de roi, « c'est lui que j'emmènerai, moi, après l'avoir lié... »

que, dans l'Énéide[1], Iris remplit auprès de Didon mourante le même ministère.

Un débat s'engage entre les deux divinités. Le Génie de la mort reproche à Apollon de lui avoir dérobé la vie d'Admète par l'échange auquel se sont prêtées les Parques. Il craint que ce dieu ne veuille aussi le frustrer de la nouvelle proie qui lui est promise. Apollon cherche en vain à lui persuader, ou de détourner ses coups sur les vieux parents d'Admète, ou de permettre à Alceste de vieillir. Le ministre des enfers demeure inflexible : la jeunesse de la victime ajoutera, dit-il, à sa gloire. Apollon le quitte indigné et lui annonce, sans en être cru, qu'Alceste trouvera bientôt un libérateur. Bien qu'il ne le nomme pas, il le désigne assez clairement pour qu'on puisse reconnaître Hercule. Ainsi est en partie soulevé par le poëte le voile qui cache le dénoûment. Ici, comme partout dans le théâtre grec, la curiosité, distraite de l'événement lui-même, se porte sur la manière dont il doit s'accomplir, sur les situations qui en doivent naître.

La scène, restée vide, est bientôt occupée par une troupe de vieillards de la ville de Phères, en Thessalie, dans laquelle se passe l'action. Ils viennent, pleins d'inquiétude, s'informer du sort de leur reine, dont ils admirent et déplorent le dévouement. La solitude et le silence du palais, où ils ne voient ni n'entendent ce qui d'ordinaire accompagne les funérailles, leur persuadent qu'elle vit encore. Ils adressent pour elle aux dieux, et surtout à Apollon, sauveur d'Admète, les vœux les plus ardents. Les discours d'une foule émue par l'attente d'une grande calamité, ses alternatives d'espérance et de désespoir, ses doutes, ses conjectures, son impatiente et douloureuse curiosité, tout cela est rendu avec infiniment d'art dans des strophes distribuées, selon le scoliaste, entre deux demi-chœurs ; selon d'autres[2], entre les personnages mêmes dont ils se com-

1. IV, 698 sqq. Cf. Horat., *Carm.*, I, XXVIII, 19. etc. Voyez le passage précédemment cité de Macrobe.
2. Bœckh. *Græc. trag. princip.*, c. VII : « Ita ut ab alterius Hemi-

posent, et qui à la marche véhémente de l'ode unissent les mouvements confus du dialogue.

Une esclave sort du palais, tout en larmes : on l'interroge avec empressement; elle raconte les tristes apprêts de la mort d'Alceste. Ce récit offre de nombreuses ressemblances avec ceux où Sophocle a raconté la mort de Déjanire[1] et de Jocaste[2], et peut-être est-ce de tous trois que s'est inspiré Virgile, lorsqu'il a retracé les derniers moments de Didon[3]. C'est, du reste, un véritable chef-d'œuvre de naturel et de pathétique ; on ne peut le louer qu'en le citant.

« Dès qu'Alceste a senti l'approche du moment fatal, elle a baigné son beau corps dans l'eau pure du fleuve, et, tirant de ses coffres de cèdre ses riches vêtements, elle s'en est parée. Puis se tenant devant son foyer, en présence de Vesta[4] : « O « déesse, a-t-elle dit, ô ma souveraine, prête à descendre vers « les sombres demeures, je me prosterne pour la dernière « fois à tes pieds. Tiens lieu de mère à mes enfants. Donne à « l'un une épouse qu'il aime, à l'autre un époux digne d'elle. « Qu'ils ne meurent point, comme leur mère, d'une mort pré- « maturée, mais que, plus heureux, au sein de leur terre na- « tale, ils remplissent toute la mesure de leurs jours. » Ensuite elle s'est approchée de chacun des autels qui sont dans le palais d'Admète, et, en priant, elle les couronnait de verdure, elle les parfumait de feuilles de myrte, sans pleurer, sans gémir, sans que la pensée de son malheur altérât en rien le doux éclat de son visage. Mais lorsque, entrée dans sa chambre, elle s'est jetée sur son lit, alors elle a versé des larmes, et s'est écriée : « O toi, où fut dénouée ma ceinture virginale par « l'homme pour qui je meurs, couche nuptiale, adieu! je ne « puis te haïr, quoique tu m'aies perdue. C'est pour ne point « te trahir, pour ne point trahir mon époux, que je meurs. « Peut-être une autre femme te possédera-t-elle, non pas plus « chaste, mais plus heureuse. » Et elle la tenait embrassée, et elle l'arrosait des torrents qui coulaient de ses yeux. Enfin, lorsqu'elle s'est rassasiée de larmes, elle quitte la chambre et bientôt y rentre, elle en sort et y revient sans cesse, et se pré-

« chori persona ad alterius personam vicissim oratio transeat obliqua « via, veluti lyra in Græcorum conviviis. »

1. *Trach.* v. 901 sq. Voyez t. II, p. 77 sq.

2. *OEdip. rex*, v. 1226 sqq. Voy. t. II, p. 188 sq. — 3. *Æneid.* IV, 648 sqq.

4. Voyez Cicéron, *de Nat. Deor.*, II, 27.

cipite cent fois sur sa couche. Cependant ses enfants s'attachaient à ses habits, et pleuraient; elle les prenait dans ses bras, les baisait tour à tour, comme devant bientôt mourir. Tous les esclaves erraient çà et là dans le palais, gémissant sur la destinée de leur maîtresse; elle leur tendait la main à tous, et il n'en est pas de si misérable à qui elle n'ait parlé, dont elle n'ait reçu les adieux[1]. »

Cette dernière circonstance doit être remarquée, après tant d'autres, également simples et touchantes, comme un trait de caractère. C'est avec une complaisance bien naturelle que l'esclave chargée de ce récit s'arrête sur la bonté familière qu'a montrée Alceste, en prenant congé de ses serviteurs. Le poëte, à l'exemple de l'héroïne, ne néglige aucun des personnages du drame : les plus subalternes, nous aurons d'autres occasions de nous en convaincre, attirent son attention, et reçoivent de son art curieux une forme, une expression qui les distinguent.

J'ai loué, dans les deux ouvrages d'Euripide dont j'ai précédemment parlé, l'habile gradation par laquelle il prépare l'entrée de sa Phèdre et de sa Médée. Je retrouve ici, avec d'autres détails et un autre effet, une disposition toute semblable. Nous avons été d'abord intéressés au sort d'Alceste par le débat qu'il suscite entre deux divinités, par l'inquiétude où il jette tout un peuple. Ensuite, nous nous sommes émus au récit des scènes de deuil dont la fin prochaine de cette princesse malheureuse a rempli sa maison. Assez longtemps elle a occupé notre imagination, elle va désormais se montrer elle-même à nos yeux, et sa seule vue, attendue et désirée, portera au comble l'attendrissement.

Qui l'amènera sur la scène, elle qu'on nous a représentée déjà mourante, sans force, sans haleine, tout près d'expirer[2]? le désir de voir une fois encore la lumière du jour, cette lumière vers laquelle tous les héros de la

1. V. 158-195.
2. V. 201 sqq.

scène grecque tournent avec tant d'amour et de regret leurs derniers regards [1].

Elle paraît, accompagnée de ses enfants éplorés, entre les bras de son époux éperdu, qui la soutient et la guide. Le mètre ordinaire du dialogue, le mètre ïambique, est remplacé, pour quelques moments, par une mesure lyrique qui se prête mieux au désordre de ses premières paroles, et exprime merveilleusement la défaillance du corps et le trouble de l'esprit. Ce sont de touchantes apostrophes à cette nature visible qui déjà fuit et s'efface, à cette maison d'où elle vient de sortir pour n'y plus rentrer, à sa patrie depuis longtemps quittée et présente encore à sa mémoire dans ce dernier moment; puis, à travers les nuages dont s'obscurcissent par degrés sa vue et sa pensée, les confuses et lointaines images de ce monde inconnu où elle se sent entraîner. C'est là que se rencontrent les beaux vers [2] qu'une ridicule méprise, une impertinente critique de Perrault, donnèrent à Racine l'occasion de traduire [3].

Je vois déjà la rame et la barque fatale;
J'entends le vieux nocher sur la rive infernale :
Impatient, il crie : On t'attend ici-bas;
Tout est prêt, descends, viens, ne me retarde pas.

Cependant Admète serre contre son sein cette épouse qui *lui échappe*, comme l'a dit l'orateur [4], *parmi de si tendres embrassements*. Il ne peut croire au malheur qui le menace et qui est déjà à moitié accompli; s'attachant à une espérance insensée, il conjure Alceste de faire effort pour vivre [5], et semble vouloir lui-même la ranimer à force d'amour.

1. Voyez t. II, p. 24, 268.
2. V. 262 sqq. Cf. Virg. *Georg.*, IV, 494 sqq.
3. Préface d'*Iphigénie en Aulide*.
4. Bossuet, *Oraison funèbre de la duchesse d'Orléans*.
5. On a vu plus haut, p. 68, que dans l'*Hippolyte*, v. 1447, Thésée disait de même à son fils expirant : « Ne m'abandonne point encore; fais quelque effort, mon enfant. »

Alceste ne partage point ces illusions de la douleur en délire. Une dernière pensée dont le poëte dans cette scène et dans les précédentes l'a plus d'une fois montrée préoccupée, une pensée qui survit à toutes les autres au cœur d'une mère, la soutient encore et seule retarde l'instant fatal. Recueillant ses forces épuisées, rappelant ses esprits qui s'égarent, elle adresse à Admète cette prière d'une expression véritablement ravissante :

« Admète, vous voyez où j'en suis ; laissez-moi vous dire, avant que je meure, ce que je souhaite. Par mon dévouement, par le sacrifice de ma vie, je vous conserve cette lumière du jour; je meurs pour vous; et cependant je pouvais ne pas mourir; je pouvais me choisir un autre époux parmi les Thessaliens, et continuer d'habiter en reine dans cette riche maison. Je n'ai pas voulu vivre, séparée de vous, chargée, après la mort de leur père, de vos tristes enfants. Je ne me suis point laissé toucher par ces dons de la jeunesse, que je possédais, dont je devais jouir. Celui qui vous a engendré, celle qui vous a mis au monde, vous ont abandonné, lorsque, au terme de la vie, il leur convenait sans doute de mourir, et, par un généreux abandon, de sauver leur enfant, leur unique enfant, un fils qu'ils n'avaient pas l'espérance de remplacer. Et j'eusse vécu, et vous-même eussiez achevé les jours qui vous étaient réservés, sans vous voir réduit à pleurer la solitude du veuvage, à élever des orphelins. Un dieu a voulu qu'il en fût ainsi: soumettons-nous : seulement, en retour de ce que je fais, accordez-moi une grâce, non pas égale; qui pourrait valoir la vie? mais juste, vous en conviendrez, si, comme vous le devez, vous chérissez ces enfants d'un amour égal au mien. Souffrez qu'ils demeurent toujours les maîtres dans ma maison; ne leur donnez point une autre mère, qui ne me vaudrait point peut-être, et dont la haine s'appesantirait sur ceux qui sont à vous non moins qu'à moi. Oh! ne le faites pas, je vous en supplie. Une marâtre est, pour les enfants d'une première épouse, un ennemi, qui ne pardonne pas plus que la vipère. Au moins mon fils a-t-il, dans son père, un asile, un rempart; il peut lui parler, il peut l'entendre. Mais toi, ma fille, comment te conserver pure et honorée, si, pour ton malheur, ton père se donne une telle compagne? Peut-être t'opprimant du poids d'une injurieuse renommée, elle flétrirait, dans la fleur de ta jeunesse, l'espoir de ton hymen. Car ce n'est point ta mère qui doit te présenter à un époux; ce n'est pas elle qui sera près de toi, lors des douleurs de l'enfantement, pour te soutenir de

sa présence, ô ma fille, en ce moment, où rien n'est si doux qu'une mère. Voilà qu'il me faut mourir: et quand? non pas demain; non pas le jour d'après; mais sur l'heure : un instant encore, et l'on me comptera parmi ceux qui ne sont plus. Adieu! vivez heureux! vantez-vous d'avoir eu, ô mon époux, la meilleure des femmes, et vous, mes enfants, la meilleure des mères [1]. »

J'ai traduit, à peu près littéralement, pour le citer, ce morceau célèbre. La paraphrase de Brumoy, l'imitation de La Harpe, en conservent, il est vrai, assez fidèlement le mouvement et les idées; mais, par leurs qualités mêmes, par l'élégance et la pompe du style, elles en altèrent quelque peu l'exquise simplicité. Ce n'est pas assez, pour rendre Euripide, d'être simple à la manière du théâtre, il faut tâcher de l'être comme la nature.

Il n'y a certainement nulle recherche dans ce début de Brumoy :

« Vous voyez, chère Admète, à quel état votre épouse est réduite. Approchez, et recevez de sa bouche les dernières paroles qu'elle vous réservait avant le trépas. »

Il n'y en a pas davantage dans ces premiers vers de La Harpe :

Cher Admète, je touche à mon heure suprême,
Voyez ce que j'ai fait pour un époux que j'aime.

Mais n'y sent-on pas cependant une sorte d'apprêt oratoire, un tour de harangue et d'exorde, que n'ont pas les paroles de l'Alceste grecque :

« Admète, vous voyez où j'en suis : laissez-moi vous dire, avant que je meure, ce que je souhaite. »

On pourrait continuer ce parallèle, et partout on trouverait, sous la dignité d'un langage emprunté par les deux traducteurs au souvenir de la scène moderne, une

1. V. 293-338.

expression familière, qui descend parfois jusqu'à l'allusion proverbiale; comme lorsque Euripide fait dire à son héroïne qu'*une marâtre est, pour les enfants d'une première épouse, un ennemi qui ne pardonne pas plus que la vipère;* ou encore, dans un passage que j'ai omis, parce qu'il ne pouvait se passer d'une explication, qu'*il lui faut mourir, non pas demain, non pas le troisième jour du mois;* rappelant sans doute par là le délai que l'indulgence de la loi ou l'humanité des créanciers accordait, chez les Grecs, aux débiteurs. Car c'est ainsi que tous les interprètes [1] entendent des mots, obscurs pour nous, et que d'après eux, La Harpe a rendus élégamment dans ces vers :

> Il faut nous séparer : la mort, qui me menace,
> N'admet point de délai, n'accorde point de grâce.

On peut appliquer à de tels passages cette observation d'Aristote [2] qu'Euripide a le premier connu et enseigné le secret de cacher l'art dans la poésie, de la ramener au naturel par un mélange habile d'expressions empruntées au langage usuel : artifice savant qu'il ne faut pas confondre avec l'usage plus spontané de cette familiarité noble, commune à tous les tragiques grecs.

A cette vérité, de quelque manière qu'elle soit obtenue, répond celle des sentiments pris dans la nature la plus générale. Quoi de moins rare que ce qu'on voit ici? Une jeune femme mourante, avec le regret de la vie et des joies domestiques, avec une jalouse sollicitude pour les enfants qu'elle laisse orphelins? C'est de la tragédie de tous les jours et de toutes les familles. Mais précisément pour cela, il n'est point de cœur qui n'en soit ému, et

1. Sauf toutefois le dernier traducteur d'Euripide, M. Artaud, auquel il paraît plus probable qu'il y avait ici une « allusion à l'usage établi, dans les condamnations capitales, de laisser au condamné un délai de trois jours pour l'exécution de la sentence. »
2. *Rhet.* III, 2, § 1.



lorsque, au milieu de ces aimables et touchantes faiblesses de l'humanité, nous voyons se développer l'héroïsme du dévouement, du sacrifice, ce spectacle, tout sublime qu'il est, nous semble vraisemblable; il ne peut trouver, chez personne, ni incrédulité, ni froideur.

Encore une remarque et qui confirme ce que je viens de dire. Alceste, comme les héros romanesques du théâtre, ne prend point le soin hypocrite de cacher tout ce que lui coûte sa résolution et combien elle l'élève à ses propres yeux. Elle se pare de sa vertu, aux yeux de son époux et de ses enfants, avec une sorte d'orgueil qui est dans la nature, et qui, loin de nuire à l'effet du tableau, l'achève et le complète par un dernier trait de vérité naïve.

La scène se soutient jusqu'au bout aussi vraie, aussi attendrissante; après qu'Admète, avec les plus vifs transports de reconnaissance, d'amour, de regret, a prononcé la promesse qui lui est demandée[1], elle se termine par ce dialogue où se précipitent, d'un mouvement plus rapide

1. Nouveau rapport avec l'*Hippolyte*, v. 852 sqq., où, comme on l'a vu plus haut, p. 57, Thésée suppose que des tablettes qu'il retire des mains glacées de sa femme contiennent une pareille demande, et se hâte, par avance, d'y souscrire.

C'est dans cette scène aussi, v. 370 sqq., que se trouve ce passage précédemment cité, p. 33, à l'occasion d'un passage analogue de l'*Iphigénie en Aulide*, v. 1200 sqq. : « Si j'avais la langue, la lyre d'Orphée, et que je pusse, fléchissant la fille de Cérès ou son époux, te ramener des enfers, j'y descendrais. Ni le chien de Pluton, ni Charon, le conducteur des âmes, ne pourraient m'empêcher de te rendre à la lumière. »

Il semble que M. Legouvé qui, dans sa *Médée*, a introduit quelque chose de l'*Hippolyte* (voyez plus haut, p. 51), se soit souvenu de l'*Alceste*, aussi bien que du IVe livre des *Géorgiques*, lorsqu'il a fait dire à Orphée, acte III, scène 1, en vers charmants:

. . . .
Et si la mort venait ravir celle que j'aime....
— Tu mourrais! — Non! j'irais affronter la mort même!
Oui! sans guide, sans arme, une lyre à la main,
J'irais du Phlégéthon tenter le noir chemin!
La douleur donne à l'âme une force divine!
Et parmi les sanglots sortis de ma poitrine,
Ma bouche exhalerait de tels vers, et mes chants
La redemanderaient en accords si touchants,
Que Pluton même aurait pitié de mon supplice,
Et les enfers émus me rendraient Eurydice!

et plus tumultueux, tous les sentiments qui l'ont remplie :

ALCESTE.

O mes enfants, vous l'avez entendu ; votre père promet de ne point vous donner une marâtre, de ne point profaner ma couche.

ADMÈTE.

Je le promets encore, et je tiendrai ma promesse.

ALCESTE.

Reçois donc de ma main ces enfants.

ADMÈTE.

Don chéri d'une chère main !

ALCESTE.

Prends ma place, sers-leur de mère.

ADMÈTE.

Nécessité cruelle, puisqu'ils ne t'auront plus !

ALCESTE.

Je voudrais vivre pour vous, ô mes enfants, et je meurs !

ADMÈTE.

Malheureux ! que deviendrai-je sans toi ?

ALCESTE.

Le temps adoucira ta peine. Ce n'est plus rien qu'un mort.

ADMÈTE.

Emmène-moi, au nom des dieux, emmène-moi aux enfers.

ALCESTE.

C'est assez de moi, qui meurs pour te sauver.

ADMÈTE.

O Destin, quelle épouse tu me ravis !

ALCESTE.

Mes yeux se couvrent d'un nuage et déjà s'appesantissent.

ADMÈTE.

Je péris, si tu me quittes, ô femme !

ALCESTE.

Je ne suis plus; ne me compte plus au nombre des vivants.

ADMÈTE.

Relève ta tête; ne quitte pas tes enfants.

ALCESTE.

Que ne puis-je! mais adieu, mes enfants, adieu!

ADMÈTE.

Regarde-les! regarde-les!

ALCESTE.

C'est fait de moi.

ADMÈTE.

Quoi! tu nous abandonnes?

ALCESTE.

Adieu!

ADMÈTE.

Je suis perdu, infortuné!

LE CHŒUR.

Elle a cessé de vivre; Admète n'a plus d'épouse[1].

Ici, dans le mètre lyrique, qui reparaît, éclate en accents déchirants la douleur du fils d'Alceste; on peut ajouter et de sa fille, car cet enfant qui n'a pas encore de voix pour se plaindre, trouve un interprète dans son frère, moins jeune et plus instruit de son malheur.

Le chœur exhorte Admète à la constance, et cet époux désolé, imposant silence à ses regrets, ordonne en roi les cérémonies des funérailles, et commande aux Thessaliens ses sujets un deuil universel. Ce deuil commence aussitôt par des chants où est magnifiquement célébré l'héroïque dévouement d'Alceste.

Toute cette première moitié de la pièce me paraît d'une beauté achevée, et j'y admire surtout, comme dans la plupart des tragédies grecques, cette étonnante fécondité

1. V. 384-405.

d'imagination qui trouve pour l'expression d'une situation toujours la même, d'un sentiment unique, des formes si variées. La lyre du poëte antique a peu de cordes, mais que d'accords sa main sait en tirer !

Une tragédie, qui, dès le début, atteint à ce degré de pathétique, ne peut guère s'y maintenir; il lui faut ou déchoir ou changer de ton, comme fait celle-ci, qui, commencée au milieu des larmes, s'achève par de la joie et presque de la gaieté. Ce mélange d'impressions contraires, réprouvé sur notre scène, applaudi sur d'autres, et aujourd'hui l'un des sujets favoris de la controverse littéraire, n'est pas, comme l'on voit, si entièrement moderne qu'on le croit communément. Sa première introduction dans l'art tragique remonte au moins à Euripide, et, quoi qu'il en faille penser, c'est certainement une des singularités les plus piquantes que puisse offrir l'étude de son théâtre.

On en a fait, je le sais bien, contre la tragédie d'*Alceste*, un sujet de reproche, même chez les anciens. Aristote la condamne implicitement au chapitre de sa Poétique[1] dans lequel il refuse d'admettre comme des fables tragiques celles où le changement a lieu du malheur au bonheur. Un scoliaste, dont l'argument se lit en tête du texte grec de cette pièce[2], la renvoie presque au drame satyrique et à la comédie, à cause de sa termination heureuse. Mais je ne puis, pour mon compte, bien que je sache (j'ai eu occasion de le dire ailleurs[3]) que l'*Alceste* a été donnée en place de drame satyrique à la fin d'une tétralogie, lui refuser, avec ce scoliaste et les critiques assez nombreux qui l'ont suivi, le caractère tragique, le titre de tragédie. Ce qui constitue la tragédie, c'est, à ce qu'il me semble, la nature des sentiments qui y dominent, et non celle du dénoûment, qui peut, de l'aveu d'Aristote, et du bon sens, tourner selon le dessein du poëte, et le besoin du sujet,

1. *Poét.* XIII. Voyez, à ce sujet, Marmontel, *Éléments de littérature*, art. *Catastrophe.*
2. Édition de Boissonade, t. II, p. 156; cf. *Notul.*, *ibid.*, p. 345.
3. Voyez t. I, p. 28 et 31.

à l'infortune ou au bonheur. Que l'un soit plus tragique que l'autre, tout le monde en convient et je suis loin d'y contredire. Mais que cette manière, préférable en général, soit la seule permise, c'est ce qu'on ne me persuadera pas. Quoi ! les critiques vanteront sans cesse dans Homère ce sourire involontaire qui se mêle un moment aux larmes d'Andromaque ; et ils blâmeront Euripide, lorsqu'il se permet d'*éclaircir le front chargé d'ennuis* de sa Melpomène ! Il faut être bien ennemi de son plaisir pour sacrifier ainsi, à la rigueur des classifications, une émotion nouvelle, et, on ne peut le nier, pleine de charme, quelque nom que lui refuse ou que lui donne la poétique.

Du reste, si, dans son tableau, Euripide introduit la lumière au milieu des ombres, ce n'est pas par une opposition heurtée, mais par un insensible et harmonieux passage. Je souhaite qu'on en puisse juger d'après l'analyse qu'il me reste à présenter de la seconde moitié de l'*Alceste:* analyse que quelques pages pleines du sentiment passionné de la beauté antique[1], où cette partie précisément de l'œuvre d'Euripide a été, il n'y a pas bien longtemps, admirablement reproduite et appréciée, me rendront à la fois plus facile et plus dangereuse.

Tandis que les vieillards thessaliens sont occupés à chanter les louanges de leur reine, paraît Hercule, qui, se rendant en Thrace, pour y ravir, selon l'ordre d'Eurysthée, les chevaux de Diomède, et ayant pris son chemin par la ville de Phères, vient demander l'hospitalité au palais d'Admète. Il s'établit entre le chœur et ce héros, au sujet de l'expédition qu'il médite, une conversation assez froide, mais qui, je pense, dans le dessein d'Euripide, a pour but d'empêcher qu'il ne soit question entre

1. M. Villemain, Cours de littérature française, *Tableau de la littérature au dix-huitième siècle*, XLIIIe leçon. A cette leçon, faite et publiée en 1819, a souvent renvoyé M. Maignien, auteur d'une estimable traduction d'*Alceste* et de judicieuses réflexions sur cette tragédie et le théâtre grec, insérées par lui, en 1837, dans un volume d'*Études littéraires*. J'ai cité ailleurs d'autres *Études* qu'il a fait paraître depuis, en 1841, et où il s'est occupé de l'*OEdipe Roi* et du *Prométhée*.

eux de la mort d'Alceste. Admète arrive à temps pour prévenir cette explication inévitable, mais que le poëte veut à tout prix éviter. Si Hercule apprend le malheur qui vient de frapper son ami, il refusera d'entrer dans sa maison. Admète qui le comprend, et qui ne veut pas, malgré sa profonde affliction, manquer au devoir, si sacré chez les anciens, de l'hospitalité, parvient, par des paroles équivoques, à lui cacher la vérité que quelques indices lui faisaient déjà soupçonner.

On a trouvé invraisemblable l'erreur d'Hercule, et en effet l'auteur ne l'a obtenue que par des moyens dont l'artifice est trop visible. Cette espèce d'escamotage, qui substitue, avec dextérité, au cours naturel et nécessaire des idées et des discours, un ordre d'entretien arbitraire et factice, était en général fort étranger à la simplicité et à la franchise du génie dramatique des Grecs : c'est un raffinement de l'art qui ne se montre guère que chez Euripide, et encore assez rarement. Voltaire, qui le lui reproche avec quelque dureté[1], n'avait peut-être pas le droit d'être sévère, car il se l'est souvent permis, et ses exemples ont beaucoup contribué à en rendre l'usage aussi général et aussi approuvé qu'il l'est aujourd'hui sur notre scène. Si, par exemple, Tancrède persiste à croire Aménaïde infidèle, n'est-ce pas parce que le poëte, avec une adresse subtile, que La Harpe a eu la bonhomie de louer, ne permet pas aux deux amants de se dire, lorsqu'ils se rencontrent, ce qu'il était impossible qu'ils ne se dissent pas ?

De ce défaut résulte, au reste, chez Euripide, une grande beauté. C'est certainement un noble spectacle que celui d'Admète renfermant sa douleur pour la dérober aux regards de son hôte. Le chœur rappelle, à cette occasion, que la maison d'Admète fut toujours hospitalière, et retrace, dans des strophes d'une riche et gracieuse poésie, le séjour qu'y fit jadis Apollon. Ce souvenir n'est point un hors-d'œuvre descriptif. Il nous montre la

1. *Dictionnaire philosophique*, art. *Anciens et modernes*.

piété d'Admète comme l'objet constant de l'amour et de la protection des dieux; il nous fait pressentir qu'elle sera récompensée par Hercule, comme elle l'a déjà été par Apollon; il prépare le merveilleux du dénoûment, en nous reportant dans cette région fabuleuse, dont nous ont fait descendre tant de scènes d'une vérité domestique et familière.

Une des choses qu'Euripide s'est le plus attaché à faire ressortir dans sa pièce, c'est le contraste du dévouement d'Alceste avec l'insensibilité des parents d'Admète, qui, si près de la mort[1], n'ont pas voulu mourir pour leur fils. Non content de le rappeler sans cesse, il lui a encore consacré une scène entière presque unanimement condamnée comme révoltante par les modernes[2], et dont il ne paraît pas cependant que les anciens aient été blessés : Aristophane ne le dit pas, dans celles de ses pièces du moins qui nous sont parvenues, et où ne manquent pas des parodies de détail de l'*Alceste* et même de cet endroit de l'*Alceste*[3]; or on sait qu'il ne passait rien à Euripide. Ajoutons que, dans des bas-reliefs antiques[4] où sont reproduites les principales situations de la tragédie, cette scène n'a point été omise.

Brumoy, dans une justification ingénieuse, mais forcée, que je ne discuterai point, abuse, en faveur du poëte grec, de ce dissentiment présumé, et qui, fût-il d'ailleurs plus évidemment établi, resterait inexplicable. Il ne porte pas en effet sur un point de goût, mais sur un

1. L'attachement des vieillards à la vie a été énergiquement exprimé par le même poëte dans un autre de ses ouvrages, son *Méléagre* (voy. le fragment XVIII, Stob. CXIX, 9, et ce qu'en ont dit Valckenaer, *Diatr.* XIII, et Matthiæ, *Eurip. fragm.*) ; et par Sophocle dans son *Acrisius* (voyez fragments VII, VIII, Stob. LXXIV, 28; CXIX, 7.)

2. Wakefield a loué l'exécution de cette scène en des termes bien vifs que reproduit et approuve J. A. Hartung, *Euripid. restitut.*, 1843, t. I, p. 225.

3. Par exemple les vers 380, 182, 710, 694 de l'*Alceste* sont parodiés dans les passages suivants d'Aristophane : *Acharn*, 893; *Equit*, 1252; *Nub.* 1415; *Av.* 1244.

4. Voyez celui que donne, d'après Zoëga, M. Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. IV, n° CLXXIII des planches, et 651 de l'explication.

point de morale, peu susceptible de varier au gré des temps et des lieux, l'universelle, l'inviolable obligation du respect filial[1].

Hercule a été conduit dans l'appartement destiné aux étrangers. Le cortége funèbre d'Alceste commence à sortir du palais. En ce moment se présente le vieux père d'Admète, Phérès, apportant, pour en décorer le cercueil, de riches présents, et exprimant sa reconnaissance envers celle qui lui a sauvé un fils. Il est durement repoussé par Admète, qui ne craint pas de lui reprocher, à lui et à sa mère, d'avoir causé la mort de son épouse, en refusant de mourir eux-mêmes en sa place. Phérès, indigné, réplique qu'Admète a eu la lâcheté de sacrifier cette épouse, qu'il regrette, à la conservation de ses jours. Cette odieuse contestation, que le chœur tâche en vain, mais peut-être aussi trop faiblement, d'interrompre, se prolonge entre le père et le fils, avec un acharnement trop peu justifié, chez l'un par l'égarement de la douleur, chez l'autre par l'emportement de la colère : elle décèle, dans tous deux, un amour égoïste de la vie, qui les dégrade également; elle fait ressortir dans la pièce un défaut de vraisemblance, que le pathétique admirable du poëte n'avait pas laissé jusqu'ici le loisir d'apercevoir, l'impossibilité qu'Admète ait pu jamais consentir au sacrifice d'Alceste.

C'est là le vice, vraiment grave et fondamental, de cette composition ou, du moins, du sujet[2]; Euripide l'a trahi involontairement par ce penchant de sophiste et de rhéteur, qui lui fit trop souvent débattre dans des plaidoyers

1. Voyez Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, art. *Anciens et modernes*.

2. On le trouve signalé chez les anciens eux-mêmes. Valère Maxime, liv. IV. c. VI, § 1, racontant comment Tiberius Gracchus avait tourné contre sa propre vie un présage qui pouvait menacer celle de sa femme Cornélie, en prend occasion pour adresser à Admète cette véhémente apostrophe : « Ote, Thessaliæ rex, Admete, crudelis et diri « facti crimine sub magno judice damnatum ! qui conjugis tuæ fata pro « tuis permutari passus es, ea que, ne tu exstinguereris, voluntario obitu « consumpta, lucem intueri potuisti ! Et certe prius parentum indul- « gentiam tentaveras, femineo animo impar inventus. »

contradictoires des thèses de morale subtile, des questions de casuiste, et produire au dehors, au moyen du dialogue, ces sentiments honteux qui ne sont peut-être pas étrangers à la nature, mais qu'on ne s'avoue pas à soi-même, loin d'en faire confidence à autrui.

A cela se bornent, et c'est bien assez, les reproches que la critique est en droit d'adresser à la tragédie d'*Alceste :* car je ne pense pas qu'on ait eu raison de blâmer la scène suivante, prise dans cette nature familière, qui n'était point dédaignée des poëtes grecs.

On y voit paraître l'esclave chargé par Admète de recevoir Hercule; il s'est échappé un moment pour venir se plaindre en liberté de l'importune arrivée et de l'indécente joie de cet étranger, qui se livre au plaisir d'un festin dans une maison remplie de deuil. Il regrette de n'avoir pu accompagner jusqu'à sa dernière demeure sa bonne maîtresse, qui fut toujours, pour lui et ses compagnons d'esclavage, comme une mère; qui si souvent, auprès d'Admète, a plaidé leur cause et obtenu leur grâce [1]. Je ne puis comprendre, en vérité, comment cette naïveté touchante n'a pas désarmé les censeurs.

On croirait, à les entendre, qu'Euripide a exposé aux yeux le repas d'Hercule; il l'a retracé seulement à l'imagination par quelques vers qu'on a pu [2] sans doute rapprocher des scènes où la comédie s'égayait [3], dans le même temps, sur la voracité du héros, mais qui certes s'en distinguent assez par le ton pour que de bons juges [4] y aient encore retrouvé son caractère divin. *Une telle scène,* dit Voltaire [5], *ne serait pas soufferte chez nous à la foire.* Et pour le prouver, après avoir accusé Brumoy d'une fidé-

1. V. 789 sqq.
2. Bœttiger, *Aristophanes impunitus deorum gentilium irrisor,* Leips., 1790; *Opuscula*, 1837, p. 82.
3. Aristoph., *Ran.* 549 sqq.; *Av.* 1578 sqq.; *Vesp.* 60.
4. God. Hermann, *de Compositione tetralogiarum tragicarum, Opusc.*, t. II, p. 318 : « .... Hercule illo vix quidquam divinius ab Euripide « factum est.... » Voyez encore, à ce sujet, J. A. Hartung, *ibid.*, p. 220 sqq.
5. *Dictionnaire philosophique,* art. *Anciens et modernes.*

lité peu scrupuleuse, il la traduit lui-même en style de parade. C'est, ajoute La Harpe, qui lui sert de second dans cette parodie, *une disparate choquante*[1]. Un critique dont on ne peut contester l'autorité en matière de goût[2], y a vu plus justement un contraste assez semblable à celui qu'il avait ailleurs loué éloquemment dans le Roméo et Juliette de Shakspeare[3]. On me saura gré de citer les deux passages, apologie réciproque de deux beaux génies.

« Les froides plaisanteries des musiciens, dans une salle voisine du lit de mort de Juliette, ces spectacles d'indifférence et de désespoir rapprochés l'un de l'autre, en disent plus sur le néant de la vie, que la pompe uniforme de nos douleurs théâtrales. »

« .... Cette belle Juliette qui a brillé au milieu du bal, deux jours après, elle est morte. Voilà des musiciens qu'on a fait venir pour sa noce; il n'y a plus de noce à faire ; ces musiciens vont servir à autre chose, à l'enterrement. A côté de cette salle où est étendue Juliette morte, où sa famille pleure, ils sont là qui causent et font des plaisanteries. Voilà Shakspeare éminemment classique; il se rencontre avec Euripide. »

Je reviens au poëte grec : il amène bientôt sur la scène, à la suite de l'esclave mécontent, Hercule, qui a remarqué sa mauvaise humeur et son absence désobligeante. Le héros ne tarde pas à tirer de lui le secret qu'on lui a caché et dont l'honnête serviteur le croyait instruit. Il s'informe rapidement du lieu où l'on a dû transporter Alceste, et il s'y rend aussitôt, après avoir annoncé que, par reconnaissance pour la magnanime hospitalité d'Admète, il ravira son épouse aux mains du Génie de la mort, et la redemandera, s'il le faut, à Pluton lui-même.

On ne conçoit pas trop comment il ne rencontre point

1. *Lycée.*
2. M. Villemain, *Cours de Littérature française*, passage précédemment cité.
3. *Nouveaux mélanges historiques et littéraires; Essai littéraire sur Shakspeare.*

en route Admète, que nous allons voir arriver de la cérémonie des funérailles. Une autre circonstance, que les usages ordinaires du théâtre grec rendent singulière, c'est que le chœur, abandonnant la scène qu'il ne quitte jamais [1], a servi de cortége au roi et reparaît avec lui.

Après les plaintes qui ont rempli la plus grande partie de cette tragédie, la verve pathétique d'Euripide n'est point encore épuisée ; il trouve avec une facilité merveilleuse de nouveaux accents pour le désespoir d'Admète, lorsque l'époux désolé revoit cette maison désormais *déserte* pour lui, et *pleine de l'absence* d'Alceste. Le passé et l'avenir se retracent alors douloureusement à sa pensée :

« O mon palais! Pourrai-je en passer le seuil? Pourrai-je y demeurer, lorsque ma fortune est ainsi détruite? Hélas! Quelle différence! Ce fut à la lueur des flambeaux, au bruit des hymnes de fête, que j'y entrai autrefois, tenant la main de ma compagne bien-aimée. Une troupe joyeuse nous suivait, qui, dans ses chants, nous disait heureux, celle qui n'est plus et moi, de ce que, sortis tous deux d'une noble origine, nous unissions nos destinées. Et maintenant, à la place des concerts d'hyménée c'est le cri des funérailles, au lieu de cette pompe éclatante c'est le noir appareil du deuil, qui me ramènent vers ma couche solitaire [2].... »

« Que deviendrai-je, lorsque je verrai ce lit où elle ne sera plus, ces siéges où elle se tenait, ma maison dans un lugubre abandon, sur mes genoux mes enfants appelant leur mère, et autour de moi mes serviteurs pleurant la maîtresse qu'ils ont perdue [3]? »

Il se représente ensuite tout ce qui l'attend au dehors ; la vue importune du bonheur ou les discours injurieux qui lui rendront amère cette vie qu'une héroïque épouse lui a conservée.

1. Les exemples du contraire sont très-rares ; on n'en peut guère citer avec celui-ci que deux, l'un dans les *Euménides*, v. 229, l'autre dans l'*Ajax*, v. 814. Voyez t. I, p. 372 ; t II, p. 21.
2. V. 933-946.
3. V. 963-967. Je ne puis me défendre de rapprocher de cette scène celle où Bernardin de Saint-Pierre a exprimé si pathétiquement la douleur de Paul revoyant, après le départ de Virginie, l'habitation qu'elle a quittée.

Parmi ces plaintes sont jetées, avec un naturel parfait, les consolations du chœur, consolations sincères, mais, comme il arrive, impuissantes pour une douleur inconsolable. Dans le nombre se remarque une allusion assez évidente à la fermeté avec laquelle le maître d'Euripide, Anaxagore, avait récemment supporté, à quatre-vingt-quinze ans, la mort d'un fils unique, se contentant de dire : « Je savais que j'avais mis au monde un mortel[1]. »

« J'avais dans ma famille un homme à qui fut enlevé un fils digne de ses larmes, l'unique espoir de sa maison. Et cependant il supportait ce malheur avec constance, bien qu'il n'eût pas d'autre enfant, et que, sous ses cheveux blancs, il penchât déjà vers le terme de sa vie[2]. »

Dans cette scène je retrouve l'accord, déjà remarqué ailleurs, d'un entretien en apparence désordonné et de la savante progression de l'ode. Le tout se termine par l'image de l'invincible nécessité, et par l'annonce de l'éternelle gloire d'Alceste.

Tout à coup survient Hercule avec une femme voilée. Après de tendres reproches sur l'erreur où son ami l'a laissé, il lui présente cette femme, qui, dit-il, a été le prix d'une victoire difficile, et dont il le presse d'accepter la garde jusqu'à ce qu'il revienne de son expédition. Admète s'y refuse ; il ne peut, répond-il, la recevoir dans sa maison, ni avec convenance pour elle, ni avec honneur pour lui. Une telle compagnie, d'ailleurs, ne le rappelle-

1. Cic. *Tusc.* III, 14 ; Val. Max. V. 10 ; Plutarch., *Consol. ad Apollon.* 33, etc M. Th. Fix, qui ne doute pas de la réalité de cette allusion, s'en sert pour confirmer la date donnée à l'*Alceste* par la didascalie, assez récemment découverte, que nous avons rapportée, t. I, p. 31, Olymp. LXXXV, 2. Voyez dans l'Euripide de la Bibliothèque grecque de F. Didot, 1843, sa *Chronologia fabularum*, p. v. Une autre confirmation de cette date, à certains égards, résulte des parodies de l'*Alceste*, dans quelques pièces d'Aristophane, dont il a été question plus haut, p. 213, note 3, dans *les Acharniens*, *les Chevaliers*, *les Nuées*, *les Oiseaux*, pièces données seulement à partir de la quatrième année de la LXXXVIIIe olympiade.

2. V. 927 sqq.

rait-elle pas sans cesse au sentiment de son malheur ? Et, en effet, quand il la regarde, il croit lui trouver quelque ressemblance avec sa chère Alceste. Il conjure qu'on l'éloigne, qu'on lui épargne un aspect qui le tue. Hercule change d'entretien, et, tantôt regrettant de ne pouvoir lui rendre ce qu'il a perdu, tantôt blâmant l'excès de sa douleur et combattant ses projets d'éternel veuvage, il cherche à le préparer au bonheur inespéré qui l'attend. Puis il revient à sa première demande et, à force d'importunités, arrache le consentement si longtemps refusé. Mais ce n'est pas assez qu'Admète accueille cette captive, il faut qu'il l'introduise lui-même, qu'il lui présente la main. Il résiste, puis se rend encore, et Hercule, enlevant le voile, lui fait reconnaître, dans cette femme dont il détourne les yeux avec une sorte d'horreur, Alceste ravie au trépas. Admète doute, interroge avec anxiété; il s'assure par ses regards, par ses caresses que c'est bien Alceste qui lui est rendue [1]. Mais pourquoi donc garde-t-elle le silence? C'est, répond Hercule, qu'elle appartient encore aux divinités infernales, et que trois jours doivent s'écouler avant que la consécration qui l'a dévouée à leur empire soit effacée. Cette invention me semble très-heureuse, non pas, comme le prétend W. Schlegel, assez subtilement, parce que le poëte respecte ainsi le voile qui cache aux vivants le séjour des morts, sorte de réserve pieuse qu'Euripide n'eut jamais, bien au contraire ; mais parce qu'il nous reporte par là, de la joie de son dénoûment, aux émotions terribles et touchantes qui ont précédé, et nous retient pour un moment encore dans la tragédie. Nous sommes à ce spectacle, on me pardonnera de revenir sur cette comparai-

1. Un commentateur anglais rapproche cette situation de celle qui termine *le Conte d'hiver* de Shakspeare (acte V, sc. 8). Cette image, par degrés animée, dans laquelle le roi de Sicile finit par reconnaître une épouse autrefois condamnée par lui, quoique innocente, et dont depuis longtemps il pleurait la perte, n'est pas, en effet, sans analogie avec la femme voilée dans laquelle Admète retrouve, avec tant de surprise et de joie, son Alceste perdue.

son[1], comme le voyageur que Delille a peint égaré dans les catacombes, et qui, après avoir retrouvé le fil qu'il avait perdu, s'y arrête avec quelque charme :

A l'abri du danger, son âme encor tremblante
Veut jouir de ces lieux et de son épouvante;
A leur aspect lugubre, il éprouve en son cœur
Un plaisir agité d'un reste de terreur[2].

Telle est cette tragédie singulière, l'une des plus pathétiques du théâtre grec assurément, et qui toutefois, par la peinture satirique des vieux parents d'Admète, par les traits familiers dont est marqué en grande partie le rôle d'Hercule, par la nature non pas seulement heureuse, mais presque enjouée du dénoûment, s'approche, plus qu'aucune autre du même théâtre, des limites de la comédie. J'ai déjà dit[3], mais il convient de le répéter ici, qu'on l'avait quelquefois, à raison de ce caractère, chez les anciens et chez les modernes[4], assimilée au drame satyrique, et qu'en effet, dans l'ensemble de pièces dont elle faisait partie, elle remplaçait cette conclusion ordinaire des tétralogies.

C'est pour ne l'avoir point considérée sous ce point de vue, que plusieurs critiques, traitant de fautes ses étrangetés, en ont parlé avec si peu d'estime. Un historien de la littérature grecque[5] a été jusqu'à dire *qu'on la regarde, malgré ses beautés de détail, comme une des plus faibles productions d'Euripide.* Je proposerais de mettre, par amendement, que c'est, malgré quelques défauts, un de ses chefs-d'œuvre.

Ce chef-d'œuvre est comme isolé dans l'histoire de

1. Voyez t. II, p. 111.
2. *L'Imagination*, chant IV.
3. Voyez t. I, p. 28, 31, et plus haut, p. 210.
4. Le premier, je crois, qui ait renouvelé cette assimilation, c'est l'abbé d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre*. Elle a été présentée assez récemment, avec des développements dignes d'attention, par M. Hartung, *ibid.*, p. 229 et suiv,
5. Schoell., t. III, ch. XI; t. II, p. 56.

la tragédie grecque, qui n'a guère conservé le souvenir d'aucune autre *Alceste;* car, je l'ai dit ailleurs [1], c'est gratuitement, à ce qu'il semble, qu'on a prêté une tragédie de ce titre à l'antique Thespis, et l'on ne sait rien de celle qui le porte [2] dans le catalogue, assez contestable aussi, de Phrynichus.

On croit [3] que l'*Alceste* d'Euripide a été parodiée par le plus illustre, avec Alexis, des poëtes de la moyenne comédie, par Antiphane, dans une pièce égalament intitulée Alceste [4] et donnée probablement [5] la deuxième année de la CVI[e] olympiade.

Ce titre d'Alceste se retrouve dans les listes plus ou moins exactes qu'on a dressées, d'après les témoignages anciens, des ouvrages dramatiques de Névius [6], d'Ennius [7], d'Attius [8] : mais, pour les deux premiers, il y a des raisons de douter s'il ne faut pas choisir entre eux, ou même reconnaître dans un écrivain qui leur est très-postérieur, Lévius [9], l'auteur de l'Alceste qu'on leur attribue, et de plus si cette Alceste était une tragédie ou une comédie, une imitation d'Euripide ou d'Antiphane.

La fable d'Alceste a bien souvent tenté les modernes. Le pathétique de la situation, le merveilleux de l'aventure la leur ont fait reproduire, alternativement, sur leurs scènes tragiques et lyriques.

De 1540 à 1543, l'un des plus heureux disciples de la muse latine, Buchanan, donna de l'*Alceste* d'Euripide, aussi bien que de sa *Médée* [10], d'élégantes traductions.

1. T. I, p. 19 sq.
2. Hésych., v. ἀθαμβες.
3. Voyez Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 324 ; t. III, 15.
4. Athen., *Deipn.* III; XII.
5. Bœckh, *Corpus inscript. græc.*, I, n° 231. Cf. Meineke, *ibid.*
6. A. Gell., XIX, 7 ; Non , v. *Obesum.*
7. Fulgent, *Exposit. Serm. ant.*, v. *Friguttire.* Cf. Bothe, *Poet. scen. lat.*; *Fragm. trag.*, p. 31 ; *comic.*, p. 7.
8. Priscian. IX, X.
9. Voyez Lange, *Vindic. trag. rom.*, p. 9, 10; Bothe, *ibid.*; Weichert, *Poet. lat. reliq.*; *de Lævio*, p. 19 sqq. M. O. Ribbeck, dans ses *Tragic. latin. reliq.*. 1842, ne fait mention que de l'*Alceste* d'Attius.
10. Voyez plus haut, p. 169.



C'était à la même époque qu'il imitait les formes tragiques des anciens dans deux compositions originales, son Saint Jean-Baptiste, son Jephté. Lui-même nous a appris[1] que ces quatre ouvrages, successivement représentés sur une scène scolastique, celle du collége de Bordeaux, où il eut, dit-on, pour écolier, sinon pour acteur, Montaigne, étaient surtout destinés par lui à détourner la jeunesse du goût, alors dominant en France, des drames allégoriques.

Dès 1606, le poëte de cette première troupe française à laquelle, en 1588, les Confrères de la Passion avaient loué leur privilége, le si fécond et si médiocre Hardy, donna sa tragi-comédie d'Alceste ou la Fidélité. La pièce s'ouvrait par un long monologue assez semblable aux prologues sans fin de Sénèque ; mais du reste elle n'avait rien des unités antiques, latines ou grecques : elle semblait plutôt se rattacher à l'irrégularité barbare des anciens mystères, aux libertés du drame espagnol, alors en vogue. Hercule allant ravir Cerbère aux sombres bords et, par la même occasion[2], ramenant Alceste à Admète, y tenait autant de place que les époux thessaliens eux-mêmes. Une action complexe et lâche s'y distribuait, sans art, entre diverses époques et aussi entre diverses scènes, le palais d'Eurysthée, celui d'Admète, celui de Pluton. Quelques situations, les unes à peine indiquées, les autres poussées au contraire fort au delà des convenances, y étaient comme noyées dans une multitude de vers in-

1. *Buchanani vita ab ipso scripta biennio ante mortem.*
2. Cet à-propos pourrait bien être une réminiscence de Sénèque, qui fait dire à Thésée, *Hippol.*, 841 sq. :

> Qui, quum revulsum Tartaro extraheret canem,
> Me quoque supernas pariter ad sedes tulit;

et ailleurs, *Herc. fur.*, 802 sqq. :

> Ingeminat ictus, domitus infregit minas;
> Et cuncta lassus capita submisit canis,
> Antroque toto cessit. Extimuit sedens
> Uterque solio dominus; et duci jubet :
> Me quoque petenti munus Alcidæ dedit.

corrects, plats, languissants, parmi lesquels cependant on distingue quelques traits naturels, et d'une élégance fortuite; ce dialogue par exemple :

. . . .

ALCESTE.

Hé! que pourrois-je mieux, qu'ay-je à délibérer,
Toy mort, que de te suivre, et ton sort espérer?

ADMÈTE.

Tu me suivras, ton heure à son tour arrivée.

ALCESTE.

Ta trame s'achevant, la mienne est achevée[1].

. . . .

L'une des premières tragédies-opéras[2] que Quinault composa pour Lully fut, en 1674, Alceste ou le triomphe d'Alcide. On a loué avec raison dans cet ouvrage ce qui manque à d'autres, et semblait refusé par le sujet, le rôle intéressant d'Admète. Blessé mortellement en arrachant sa jeune épouse à un ravisseur, il n'apprend le sacrifice sublime par lequel elle l'a dérobé au trépas, que lorsque ce sacrifice est accompli, et que déjà, sur l'ordre d'Apollon, les arts élèvent le monument qui doit en consacrer la mémoire; s'immolant à son tour pour sauver ce qu'il aime, il accepte, sans hésiter, l'offre que lui fait Hercule d'aller chercher Alceste dans les enfers, à cette cruelle condition qu'elle deviendra le prix de son libérateur. Le rôle d'Hercule qui, content d'avoir mis à l'épreuve la générosité de son rival, renonce lui-même généreusement au bien qu'on lui a cédé, n'offre pas moins d'intérêt. Toute la composition est animée par cet héroïsme délicat qui procède bien plus, il faut le dire, et sur cette scène galante ce n'était pas un grave défaut, des traditions

1. Acte II.
2. Voye plus haut, p. 193.

de la chevalerie, que de celles de la fable antique. Les sentiments développés par Euripide s'aperçoivent à peine ici : ceux qu'y a substitués le poëte moderne, s'expriment seulement en quelques vers, thèmes rapides de l'expression musicale, et de plus à tout instant interrompus par le retour importun d'une contre-partie comique; ils disparaissent presque parmi les merveilles sans nombre d'un spectacle qui fait intervenir dans l'action les puissances surnaturelles du ciel, de la mer, des enfers, et par des tableaux ingénieusement variés, amuse, enchante les sens et l'imagination, un peu aux dépens des émotions du cœur. A cette partie accessoire de l'œuvre appartiennent quelques vers qui en sont la principale beauté. Marmontel[1] les a loués comme une parodie inimitable d'un air de Lully; Voltaire[2], dont La Harpe[3] trouve l'expression bien forte, a dit que rien n'est plus beau, ni même plus sublime. Les suivants de Pluton y fêtaient ainsi la venue d'Alceste[4] :

Tout mortel doit ici paraître;
On ne peut naître
Que pour mourir.
De cent maux le trépas délivre;
Qui cherche à vivre
Cherche à souffrir.
Venez tous sur nos sombres bords;
Le repos qu'on désire
Ne tient son empire
Que dans le séjour des morts.
Chacun vient ici-bas prendre place :
Sans cesse on y passe;
Jamais on n'en sort.
C'est pour tous une loi nécessaire,
L'effort qu'on peut faire
N'est qu'un vain effort.
Est-on sage

1. *Éléments de Littérature*, art. *Canevas*.
2. *Dictionnaire philosophique*, art. *Art dramatique*.
3. *Lycée*.
4. Acte IV, sc. 3.

De fuir ce passage?
C'est un orage
Qui mène au port.
. . . .

C'est en cette même année 1674, où se jouait l'Alceste de Quinault, c'est très-peu de temps après la première représentation de cet opéra, que Racine, comme il a été dit plus haut[1], dans la préface de son Iphigénie en Aulide, défendit contre Ch. Perrault l'*Alceste* d'Euripide et en traduisit quelques vers. Lui-même, depuis quelques années, avait été fréquemment tenté de transporter une œuvre si éloignée des mœurs et des habitudes littéraires des modernes sur notre scène tragique, et cette tâche difficile, il finit par s'en charger et la pousser même assez loin, si l'on doit ajouter foi au témoignage d'un écrivain qui se crut appelé à la reprendre après lui. Un de ces collatéraux qui se disputèrent, à titres douteux, la succession dramatique du grand poëte, en attendant que se fussent déclarés des héritiers plus directs, les Crébillon, les Voltaire, Lagrange-Chancel, s'exprime ainsi dans la préface de son Alceste, donnée, avec grand succès, en 1703 :

« J'avais souvent entendu dire à M. Racine que, de tous les sujets de l'antiquité, il n'y en avait pas de plus touchant que celui d'Alceste, et qu'il n'avait point mis de pièce au théâtre depuis son Andromaque, qu'il ne se proposât de la faire suivre par celle d'Alceste. Sa préface d'Iphigénie fait voir combien il était rempli de ce sujet. J'ai connu de ses amis particuliers qui m'ont assuré qu'il avait exécuté son dessein, et qu'il leur en avait souvent récité des morceaux admirables; mais que, peu de temps avant sa mort, il eut la cruauté de priver le public d'un si bel ouvrage et de le jeter dans le feu. La lecture d'Euripide, jointe à ce que j'avais pu recueillir des idées de M. Racine, me fit naître l'envie de traiter ce sujet.... »

1. Page 203. Voy. H. Rigault, *Querelle des anciens et des modernes*, 1856, p. 132.

Quelles étaient ces idées d'après lesquelles Racine aurait modifié, pour l'accommoder à notre système tragique, l'antique sujet traité par Euripide? Les mêmes peut-être, et à cet égard un témoignage allégué par Brumoy[1] confirme celui de Lagrange-Chancel, les mêmes qui avaient présidé à la composition lyrique de Quinault, celle de remplacer le trop facile consentement d'Admète au sacrifice d'Alceste par la connaissance tardivement, douloureusement acquise de ce sacrifice; celle de faire intervenir Hercule moins accidentellement dans l'action, en supposant qu'il aime Alceste et qu'il la sauve pour un rival. Quant au dénoûment lui-même, Racine n'aurait pu, comme il l'avait fait si adroitement dans son Iphigénie, en changer le caractère merveilleux, et l'on a pensé[2], non sans vraisemblance, que cette raison plus que toute autre l'avait à la fin détourné du projet de nous donner une Alceste.

Nous ne pouvons accepter comme un dédommagement l'Alceste de Lagrange-Chancel; il s'y trouve bien quelque chose du plan qu'on peut soupçonner Racine d'avoir voulu suivre, mais rien certes de cet art par lequel il eût su fondre, comme dans son Andromaque, son Iphigénie, sa Phèdre, les éléments antiques et les éléments modernes de son œuvre; rien de la vérité humaine dont il eût animé ce qui aurait pu y manquer de vérité locale. Hercule a sauvé Alceste de la fureur d'Acaste son frère, qui voulait, bien qu'elle n'eût point participé au crime involontaire des autres filles de Pélias, la comprendre dans leur châtiment. Obligé ensuite de partir pour une expédition lointaine contre le Troyen Laomédon, il a confié la jeune princesse, sa conquête, au roi de Thessalie Phérès, lui faisant confidence de l'amour qu'il avait conçu pour elle et du dessein où il était de l'épouser à son retour : confidence inutile; Phérès, enhardi par la longue absence du héros, qu'il pensait ne jamais revoir, a donné Alceste pour

1. *Théâtre des Grecs; Réflexions sur Alceste.*
2. *Histoire du Théâtre français*, t. XIV, p. 319; La Harpe, *Lycée.*

épouse à son fils Admète. Cependant une contagion envoyée par les dieux vengeurs n'a pas tardé à désoler la Thessalie ; il faut, pour la conjurer, l'offrande d'une victime humaine que désigne annuellement le sort ; et de l'urne fatale est sorti, après plusieurs autres moins illustres, le nom du roi lui-même, qui n'est plus Phérès, volontairement descendu du trône, mais Admète. Pour comble de malheur, Hercule, qu'on croyait avoir péri dans les flots, revient, toujours épris d'Alceste, la croyant libre encore, et réclamant sa main. Tels sont dans la tragédie de Lagrange-Chancel les faits de l'avant-scène ; il en résulte deux intérêts trop distincts et auxquels le poëte a attribué des parts vraiment trop inégales, insistant outre mesure sur la rivalité épisodique d'Hercule et d'Admète, tandis qu'il ne faisait presque qu'un épisode de ce qui était proprement le sujet, je veux dire le danger du roi de Thessalie et le dévouement de sa femme. La pièce, à laquelle d'ailleurs ne manquent ni la tempête, ni le songe, ni le sacrifice consacrés par l'usage, n'offre que le lieu commun amoureux reproduit alors, sous des noms divers, par toutes les tragédies, et cela dans un style dont quelques lambeaux maladroitement dérobés à Racine[1] font ressortir la faiblesse. Quant aux sentiments desquels Euripide a tiré toute sa tragédie, à peine s'il en est ici question, et avec quelle froideur, quelle impuissance !

Il y a quelque chose de touchant dans ces mots d'Al-

1. Les *festons magnifiques* dont Racine, au début d'*Athalie*, orne dans ses solennités le temple de Jérusalem, sont, par exemple, bien hors de propos transportés par le servile copiste aux autels domestiques dont Alceste prend congé :

> Là ses brûlantes mains de festons magnifiques
> Entourent les autels de ses dieux domestiques.
> (Acte V, sc. 1.)

Campistron avait donné à Lagrange-Chancel l'exemple de ce genre d'imitation. On a souvent cité, d'après Voltaire (*Aux auteurs du Nouvelliste du Parnasse*), ce passage de son *Alcibiade*, qui rappelait si maladroitement deux vers célèbres du *Britannicus* de Racine :

> Je parlerai du moins avec la liberté
> D'un Grec qui ne doit point cacher la vérité.

ceste par lesquels Admète est progressivement amené à la découverte du cruel secret qu'il ignore :

> Vous ne savez donc pas le nom de cet ami?
> . . . .
> Qu'on cherche mes enfants, qu'on les fasse venir.
> . . . .
> . . . Mes enfants ne viennent point encore!
> . . . .
> Pour la dernière fois je les veux embrasser[1].

Mais ces enfants si désirés d'Alceste, si attendus par le spectateur, comment Lagrange-Chancel, élève, à ce qu'il croyait, du peintre de Joas, contemporain de l'interprète des douleurs maternelles d'Inès, ne les a-t-il pas fait paraître auprès de leur mère mourante, les a-t-il relégués, triste expédient dont il se félicite, dans un insignifiant récit!

Ainsi n'avait point fait Euripide, dont Lagrange-Chancel évite ici bien timidement la trace, pour la suivre ailleurs avec une audace bien indiscrète. Il s'est complu à développer ce qu'Euripide n'avait que trop exprimé, le lâche amour du vieux Phérès pour la vie; il le lui a fait sophistiquement déguiser sous la joie dénaturée et révoltante de ressaisir, au prix de la vie d'une belle-fille et d'un fils, l'autorité royale[2]. Ces aveux honteux, d'une franchise invraisemblable, mauvaise imitation de ceux que Corneille a fait sortir de la bouche de son Félix, eussent suffi pour glacer un meilleur ouvrage.

Tel qu'il est, c'est véritablement un chef-d'œuvre et de conception et de style, comparé à la pièce absurde et

1. Acte IV, sc. IV.
2. Voyez acte IV, sc. I, II. Dans la première de ces deux scènes se trouvent des vers imités quelques années après par Voltaire, dans son *OEdipe :*

> Ah ! que le sort des rois est digne de pitié !
> Tandis qu'ils sont heureux, ils ont votre amitié ;
> Mais le moindre revers écarte votre foule,
> Et, comme leur bonheur, votre amitié s'écoule.

plate que, vingt-quatre ans après, composa sur ce beau sujet, chose étrange ! l'auteur ingénieux des Dehors trompeurs, Boissy. Un grand prêtre y provoque par de faux oracles Admète et Alceste à se dévouer, l'un pour le salut de son peuple, l'autre pour la vie de son époux; et pourquoi ces fraudes impies et scélérates, avouées dans l'abandon d'une confidence intime avec une étrange impudeur? C'est que ce grand prêtre, frère aîné d'Admète, mais relégué par la volonté de leur père, malgré le droit de sa naissance, dans les honneurs du sacerdoce, veut à tout prix se replacer au rang dont on l'a exclu. Heureusement Hercule, amant d'Alceste et ami d'Admète, arrive à temps pour les sauver du traître qui se fait justice en s'immolant. Voilà ce qu'après Racine, après Voltaire, qui assez récemment, en 1718, avait donné son Œdipe, Boissy osa faire de la charmante fable d'Alceste et du beau drame d'Euripide. Un tel mépris de la tradition antique, des exemples grecs et en même temps du bon sens et du goût, a vraiment de quoi confondre. Ce qui ne confond pas moins, c'est de voir sous quel style misérable ne craignaient pas de se produire, à une époque pourtant de culture littéraire si avancée, ces misérables inventions. Boissy, du reste, en porta la juste peine. Sa pièce, jouée le 25 janvier 1727, avait été défendue après la seconde représentation, sans doute à cause du rôle odieux qu'y remplissait un grand prêtre et des allusions qu'il pouvait fournir à la malignité du public. Reproduite avec changements dans le mois de novembre de la même année, elle dut être retirée par l'auteur, également après la seconde représentation. Elle s'appela d'abord Admète, puis La mort d'Alceste, et c'est sous le troisième titre d'Admète et Alceste qu'elle est restée à jamais consignée dans le recueil très-peu visité des œuvres de Boissy.

Les nombreuses pièces de théâtre par lesquelles le dernier et faible héritier des Coypel se consola des disgrâces de son pinceau, étant restées inédites, nous ne pouvons savoir si son Alceste, représentée en 1739 au collége Ma-

zarin, se rapprochait, comme cela eût convenu sur une scène savante, de la vérité antique, ou, comme il est plus vraisemblable, des affectations académiques qui la faussent dans ses tableaux, dans ceux de son père et de son aïeul.

Dans le recueil bien futile des pièces de Saint-Foix se trouve un petit acte en prose, intitulé Alceste, et représenté sur le Théâtre-Italien en 1752, à l'occasion de la convalescence du Dauphin. Le dévouement conjugal qui avait retenu la Dauphine près de son époux attaqué d'une maladie contagieuse, y était célébré par une allégorie d'un choix heureux, mais d'une exécution faible, où l'on ne peut guère louer que ce qu'y applaudit le public, l'intention.

Une lettre de Ducis, publiée il y a quelques années[1], nous fait connaître qu'il s'occupait en 1773 d'un Admète et Alceste et que, prenant sur lui l'avance, Dorat se hâtait de s'inscrire pour lire aux comédiens une tragédie du même titre commencée d'ailleurs et même en partie imprimée depuis quelques années[2]. Nous aurons à dire, un peu plus loin, ce que devint l'œuvre de Ducis. Quant à celle de Dorat, compromise témérairement dans une concurrence inégale, elle n'arriva pas à être représentée; elle dut se contenter, pour tout théâtre, d'un de ces élégants volumes où l'auteur ensevelissait somptueusement ses trop nombreuses et trop faciles productions.

C'est en 1776 que Gluck ramena, et pour longtemps, sur notre scène lyrique, le sujet d'Alceste. Écrit en 1762 et 1764 sur les paroles italiennes de Calzabigi, et d'abord exécuté non pas en Italie, mais seulement en Allemagne, son opéra y avait excité un grand, un durable enthousiasme, et sans doute suscité l'Alceste allemande que donnèrent en 1773, sur le théâtre de Weimar, également avec un grand succès, mais non sans réclamation con-

1. Voyez *Revue de Paris*, 18 mai 1844, n° 7, p. 83.
2. *Amilka, ou Pierre le Grand, tragédie.... suivie d'un extrait de la tragédie d'Alceste; Paris*. 1767.

tre le caractère trop moderne des paroles[1], le célèbre poëte Wieland, l'habile compositeur Schweitzer. Chez nous, la musique de Gluck, bien que fort admirée, ne put triompher entièrement des vices d'un livret, à la coupe régulière sans doute, mais sec, mais monotone[2], plus triste que touchant, et que le style du traducteur de Calzabigi, Durollet[3], n'avait certainement pas contribué à réchauffer.

On voit dans les recueils du temps que le dénoûment de cet opéra, mis en action selon les lois et les habitudes du genre, fut plus d'une fois changé et toujours sans succès. D'abord, c'était Apollon qui rappelait Alceste à la vie; ensuite, ce fut Hercule qui vint, comme autrefois, l'arracher aux divinités infernales; un troisième remaniement, je crois, concilia, tant bien que mal, l'intervention finale, toujours assez mal venue, du dieu et du demi-dieu. Ce n'est pas cette recherche impuissante d'un dénoûment pour l'opéra d'Alceste qui a suggéré à Ducis, comme il serait naturel de le croire, l'idée première de la tragédie qu'il donna, deux ans après, en 1778, sous le titre d'Œdipe chez Admète. Elle était écrite et reçue, il en faisait des lectures dès 1775[4]. Mais il dut être encouragé par là à bien augurer d'une conception depuis si généralement et si justement blâmée. On n'avait pas voulu d'Apollon; on n'avait pas voulu d'Hercule: il pouvait espérer qu'Œdipe, venant se substituer au sacrifice d'Alceste, et mourant à sa place et à celle de son époux, serait mieux reçu. S'il a ainsi raisonné, il s'est bien trompé; l'intrusion forcée de ce nouveau libérateur dans

1. Voyez le dialogue satirique publié en 1774 par Gœthe, sous ce titre : *Les dieux, les héros et Wieland;* voyez aussi ce qu'il dit de cet opuscule au livre quinzième de ses *Mémoires.*

2. Voyez les *Fragments d'Observations* de J. J. Rousseau *sur l'Alceste italienne de M. le chevalier Gluck.*

3. Auteur également des paroles de l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck. Voyez plus haut, p. 6.

4. Voyez les lettres de Ducis rapportées par M. Campenon, p. 208 et suivantes de ses *Essais de mémoires sur la vie, le caractère et les écrits de J. F. Ducis*, 1844

une action à laquelle il était complètement étranger, ne contribua en rien à l'éclatant succès de l'ouvrage; elle l'aurait bien plutôt compromis. « Que pensez-vous de la tragédie nouvelle? demandait-on à Mme d'Houdetot. — J'en ai vu deux, répondit-elle; j'aime beaucoup l'une et fort peu l'autre[1]. » Il était difficile de mieux saisir, de mieux exprimer ce qui est en effet le défaut capital d'une production d'ailleurs si remarquable et, par intervalles, si belle[2], le mélange incohérent de deux sujets qui se nuisent mutuellement, ou plutôt dont l'un nuit à l'autre. Cette pièce qui plaisait tant à Mme d'Houdetot, c'était celle que, plus tard, Ducis détacha de son œuvre, en lui rendant le nom qu'elle avait porté chez Sophocle, et dont elle n'était point indigne, le nom d'Œdipe à Colone. Celle qui ne lui plaisait pas, le poëte n'eût pu aussi facilement l'isoler, la décorer aussi justement du nom d'un des chefs-d'œuvre d'Euripide, du nom d'Alceste. En effet, dans ce combat, où sont engagés mal à propos Sophocle et Euripide, le premier a tout l'avantage; son Œdipe, son Antigone, son Polynice, une fois arrivés sur la scène, l'envahissent tout entière et laissent bien peu de place à l'Admète, à l'Alceste de l'autre; et ce peu de place, Ducis le réduit encore par ces développements parasites de déclamations morales ou de descriptions, de narrations épisodiques, qu'admettait trop facilement la contexture lâche et vide de ses plans. Les sujets les plus simples suffisent aux Grecs, qui s'y renferment sévèrement. Il n'en est pas toujours de même des modernes, qui vont chercher aux environs les lieux communs dont se sont abstenus leurs devanciers. Euripide, par exemple, semble avoir évité de se souvenir qu'Alceste était sœur de ces malheureuses filles que les perfides suggestions de Médée poussèrent au parricide; il n'a pas troublé les touchantes et pures émotions que devait faire naître sa tragédie, par le terrible et odieux souvenir du meurtre de Pélias.

1. *Correspondance* de Grimm.
2. Voyez t. II, p. 208 sqq.

Ducis, au contraire, après Lagrange-Chancel, et probablement à son exemple, s'est complu à le retracer sous la forme d'un songe, très-inutilement, et, il est juste aussi de le dire, très-énergiquement [1]. Sans doute, en peignant

1. Je rapporterai ici les deux morceaux de Lagrange-Chancel et de Ducis, comme complément de ce que j'ai dit plus haut, p. 188 sqq., du terrible sujet traité par Euripide dans ses *Péliades*. Voici le premier, ou du moins en voici les premiers vers :

Mon père Pélias, je frémis d'y penser,
A mes sens cette nuit s'est venu retracer,
Tel qu'autrefois, chargé de vieillesse et de gloire,
Je le vis des fureurs éprouver la plus noire.
J'ai cru le voir encor dans les bras du sommeil,
Attendant sans effroi le retour du soleil.
Mes sœurs, entre la crainte et l'espoir balancées,
Autour du bain fatal paraissaient empressées;
L'une du feu trop lent ranimait les ardeurs,
L'autre exprimait le suc des herbes et des fleurs;
Une lampe, éclairant leur démarche timide,
Conduit jusqu'au vieillard la troupe parricide.
Trois fois à cet objet leur courage a frémi;
Trois fois leur bras levé ne descend qu'à demi.
Il semble que d'un dieu le regard les arrête,
Ou que de la Gorgone il leur montre la tête.
Chacune à son forfait voulant se derober,
Le coup demeure en l'air, et n'ose retomber.
Alors, comme autrefois, je n'ai rien vu de suite.
. . . .
(Acte I, sc. 2.)

Écoutons maintenant Ducis :

Dans ce temps de la nuit, où des vapeurs plus sombres
Redoublent le sommeil, épaississent les ombres,
Le trépas de mon père (ô ciel! puis-je y penser?)
A mes esprits tremblants s'est venu retracer.
De son pouvoir Médée étalant les merveilles,
De mes crédules sœurs enchantait les oreilles;
Et, pour les mieux tromper, leur rappelait Æson
Rendu par un prodige à sa jeune saison.
Par un prodige égal, déjà chacune espère
Remplir d'un sang nouveau les veines de son père.
Le bain fatal est prêt, les feux sont allumés;
Des rayons de l'espoir leurs yeux sont animés;
On s'arme de poignards; incertaine et timide,
Leur main semble un moment prévoir le parricide :
Médée exhorte; on marche, on s'avance sans bruit;
On rend grâce au silence, aux horreurs de la nuit;
On entre dans la chambre, où de ses traits funèbres
Un jour pâle et mourant éclairait les ténèbres,
Et, découvrant à peine un vieillard endormi,
Ne laissait entrevoir le forfait qu'à demi.
On dirait qu'à l'aspect de l'auguste victime
La nature à leurs cœurs a révélé leur crime :
La piété l'emporte, et leurs couteaux pressés
S'entre-choquent soudain dans son cœur enfoncés :

l'amour mutuel des deux époux, leurs efforts, l'un pour cacher le secret de sa mort prochaine, l'autre pour faire accepter son sacrifice, leurs combats de générosité, leurs adieux, Ducis, dont le génie était si bien inspiré par les affections domestiques, a rencontré quelques beaux accents de passion [1]. Il n'a toutefois qu'effleuré un sujet qui, après lui, restait encore à traiter.

Un tragique illustre, dont le nom est revenu déjà plus d'une fois [2], et reviendra encore dans ces Études, Alfieri, en 1798, l'aborda plus franchement, sinon beaucoup plus heureusement. Depuis dix ans déjà il avait mis fin à ses tragédies, avec le dessein bien arrêté de n'en point accroître le nombre. Il ne s'occupait plus que de suppléer au défaut de son éducation première en apprenant laborieusement, opiniâtrément, le latin, dont il lui était resté bien peu de chose, le grec qu'il n'avait jamais su. Une curiosité naturelle lui fit chercher de préférence dans cette littérature grecque, dont l'accès lui était si tardivement ouvert, les ouvrages qu'avaient tirés les grands tragiques d'Athènes de ces sujets sur lesquels lui-même s'était exercé, après tant d'autres, en ne suivant guère que son propre génie. Arrivé, dans le recueil d'Euripide, à l'*Alceste*, dont il n'avait eu jusque-là aucune connaissance, il en fut, lui même l'a raconté [3], si ému, si transporté, qu'il ne put se défendre non-seulement de la

Leur parricide zèle, innocemment impie,
En déchirant son sein, croit lui donner la vie.
Sa mort lui montre enfin leur détestable erreur.
Médée, en s'échappant, insulte à leur douleur.
Leurs pleurs, leurs bras tendus couvrent le lit funeste :
Le crime est consommé, le désespoir leur reste.
Ce bain, ce sang, ces cris, ces poignards odieux,
Ce vieillard palpitant est encor sous mes yeux.
(Acte I, sc. 3.)

1. On voit dans la lettre dont il a été question plus haut, p. 230, que, lorsqu'il abordait ce sujet, en 1773, une circonstance douloureuse le lui rendait propre. Il venait de perdre une femme tendrement aimée. « J'avais voulu peindre l'*Alceste* grecque, écrit-il; et j'ai eu bientôt mon Alceste véritable à pleurer. »

2. Voyez t. I, p. 306 sqq.; p. 346 sq.; II, p. 289 sqq.; 375 sqq.

3. *Mémoires*, IVe Époque, ch. xxvi.

traduire, comme il avait traduit auparavant *les Perses* d'Eschyle, le *Philoctète* de Sophocle, mais encore, au mépris de ses serments, serments de poëte à la vérité, de composer à sa manière une Seconde Alceste. C'est le titre qu'il donna à sa pièce, supposant qu'il l'avait traduite d'Euripide lui-même, d'après une seconde édition, bien différente de la première, édition restée inconnue à tout le monde, excepté au traducteur, et dont lui-même, sa traduction faite, avait égaré le manuscrit. Ce petit roman littéraire, usé et inutile, pouvait, il est vrai, nous l'avons vu[1], s'autoriser de l'usage où étaient les tragiques athéniens, et Euripide en particulier, de reproduire, avec les changements indiqués par la critique, leurs compositions; toutefois il n'était guère justifié par l'ouvrage même, qui tient sans doute un rang honorable dans les œuvres posthumes du tragique italien, mais dont les beautés ne sont rien moins qu'antiques, rien moins que grecques.

Alfieri ne pouvait comprendre que le vieux père d'Admète ne donnât pas, pour le salut de son fils, le reste de ses jours. Il l'a fait seulement prévenir par Alceste, empressée de savoir la première l'oracle rendu, de l'accomplir avant tous. Il ne comprenait pas davantage qu'Admète se prêtât au sacrifice d'Alceste, où, s'il le savait trop tard pour l'empêcher, qu'il se résignât à en profiter. Il l'a peint qui, malgré les prières, les exhortations de sa femme et de ses amis, s'obstine, avec désespoir, à le rendre inutile. Par cette combinaison qui renouvelait le sujet, il a donné à son Alceste, à son Admète, des proportions plus grandes, mais aussi moins humaines, moins favorables à l'émotion. Si l'Alceste antique se dévoue, c'est à défaut de ceux que les relations étroites du sang, qu'un âge déjà voisin du tombeau semblaient appeler avant elle, à un semblable dévouement. L'Admète antique consent à vivre par Alceste et sans elle; il ne rejette pas une vie si chèrement payée, tout incomplète, toute

1. T. I, p. 68 sqq.; III, 8 sqq.; 70 sqq.; 184 sqq.

flétrie qu'elle doive être désormais. L'un et l'autre sont plus dans la mesure ordinaire, plus près de nous. Je ne pense pas que les Grecs l'aient trouvé mauvais ; qu'Euripide, comme le veut Alfieri, s'en soit fait un reproche : c'eût été se reprocher sa vérité et son pathétique.

Le pathétique était moins le mérite d'Alfieri que l'élévation et la force. Il me paraît manquer à son Alceste, bien qu'écrite, a-t-il dit[1], dans le délire et dans les larmes. Cela tient non-seulement à cette hauteur de sentiments qui n'appelle guère la pitié, mais encore à la forme sous laquelle se produisent surtout ces sentiments, celle d'une controverse, sans issue possible, et dont la continuité gratuite a quelque chose de pénible. Rien, on l'a dit, ne sèche plus vite que les larmes. Ce qui surtout en tarit la source au théâtre, c'est la durée trop prolongée d'une situation, même de la plus douloureuse. Celle dans laquelle Alfieri a placé ses personnages, intéresse d'abord et finit par lasser. Admète est revenu à la vie, à la santé, mais non pas à la joie; le souvenir d'une vision menaçante le trouble, et lorsqu'il revoit Alceste, longtemps demandée et attendue, sa pâleur, sa faiblesse, les éclats involontaires de douleur qu'elle mêle à ses félicitations, lui font pressentir le fatal secret qu'elle doit lui révéler. Comment lui fera-t-elle connaître et accepter son sacrifice? C'est pour le spectateur l'objet d'une vive attente[2]. Mais une fois la lutte engagée, quand se prolongent sans fin les efforts d'Alceste, continués par d'autres personnages, pour vaincre le désespoir obstiné d'Admète[3], la répétition surabondante, bien que graduée, des mêmes raisons d'une part, des mêmes transports de l'autre, devient une fatigue, un tourment.

Les pièces d'Alfieri ont de l'unité, mais avec une progression lente, un développement uniforme, de la langueur, de la monotonie. Ce qui contribue au défaut de mouvement et de variété qu'on peut remarquer dans son Alceste, c'est la place qu'il y a donnée à un rôle nulle-

1. *Mémoires*, ibid. — 2. Acte II. — 3 Actes III, IV, V.

ment nécessaire, inutile même, et dont je ne puis comprendre qu'il ne se soit pas débarrassé, lui ordinairement si enclin à réduire, autant que possible, le nombre de ses personnages. Phérès servait au dessein d'Euripide, qui voulait faire ressortir, par le contraste de l'égoïste et lâche amour que la vieillesse garde pour la vie, l'héroïque sacrifice qu'en peut faire au besoin la jeunesse. Mais ce même Phérès, avec toutes les vertus que lui avait rendues Alfieri, à quoi pouvait-il lui servir, sinon à redoubler sans fruit, pour ne rien dire de plus, l'expression des sentiments affectueux, tendres, dévoués, des douleurs, des plaintes déjà prodigués dans l'ouvrage, à en combler les vides par des remplissages trop évidents?

La suppression de ce rôle superflu, que tout conseillait à Alfieri, l'eût préservé d'un grave défaut dans lequel on s'est étonné [1], avec raison, qu'il ait pu tomber. Si l'on est choqué d'entendre, chez Euripide, Admète reprocher à son père de n'avoir point voulu mourir pour lui, combien ce reproche ne semble-t-il pas plus révoltant, quand il s'adresse, comme chez Alfieri [2], à un homme qui eût certainement racheté de sa vie la vie de son fils, si le zèle empressé d'une épouse ne lui en eût ravi l'honneur?

Alfieri, qui suit ici trop religieusement la trace d'Euripide, s'en écarte ailleurs sans nécessité; il faut ajouter sans utilité.

On se rappelle les dernières instances de l'Alceste grecque à son époux, pour qu'après elle il ne prenne pas une nouvelle épouse. Alfieri fait dire à son Alceste qu'une telle demande serait indigne de tous deux; qu'elle ne craint qu'une chose, c'est qu'il ne puisse pas lui survivre [3]. Cela est certes plus digne, mais moins naturel, moins touchant.

On peut encore se rappeler par quels détours l'Hercule d'Euripide amène Admète à recevoir en dépôt, à conduire dans sa maison, et de sa propre main, la femme voilée

1. M. Raoul Rochette, *Nouvelles Observations sur l'Alceste d'Euripide, Théâtre des Grecs* de Brumoy, édition de 1820, t. VII, p. 414.
2. Acte III, sc. II. — 3. Acte III, sc. I.

qu'il lui présente et dans laquelle il doit bientôt lui faire reconnaître Alceste rendue à la vie. L'Hercule d'Alfieri[1] débute brusquement par la lui proposer pour épouse. Ici l'avantage de la dignité, de la délicatesse, n'est pas du côté du poëte moderne.

J'ai loué avec d'autres le silence heureux que fait garder Euripide à Alceste revoyant le jour et son époux, mais encore pour quelque temps sous la puissance des divinités infernales. Alfieri le lui a fait rompre[2], imprudemment, je crois. Quelles paroles trouver, pour une situation si vive, qui ne paraissent impuissantes?

Il est permis de juger difficile à comprendre la victoire d'Hercule sur le Génie de la mort; mais c'est là une obscurité donnée par le sujet, nécessaire, inévitable, qu'Alfieri n'a certainement pas évitée[3] en faisant dire à Hercule qu'il doit garder le silence sur un tel mystère.

Somme toute, l'Alceste d'Alfieri, malgré quelques situations frappantes, quelques traits éloquents, dignes du bon temps de l'auteur, ne répond pas à l'orgueil de son titre; ce n'est pas la Seconde Alceste; il n'y a encore eu, comme il n'y aura probablement jamais qu'une *Alceste*.

C'est elle qu'en 1847 nous nous attendions à voir reparaître, tout simplement traduite, sur la même scène, où l'on avait accueilli, en 1844, avec curiosité et intérêt, une traduction de l'*Antigone*[4]. M. Hippolyte Lucas en a bien conservé dans son imitation[5], particulièrement au second acte, les traits les plus touchants :

. . . .
O couche nuptiale! ô couche sainte et pure!
Où vierge j'ai laissé dénouer ma ceinture,
C'est par toi que je meurs, mourant pour mon époux :
Cependant contre toi je n'ai point de courroux.

1. Acte V, sc. I. — 2. *Ibid.* — 3. *Ibid.*
4. Voyez notre t. II, p. 262, 272, 293.
5. *Alceste*, tragédie en trois actes, représentée sur le second théâtre français, le 16 mars 1847.

Une autre épouse, ô ciel! doit-elle te connaître,
Non plus chaste que moi, plus heureuse peut-être[1]?
. . . .

mais il y a fait d'ailleurs des changements, qui n'ont pas paru tous des améliorations. Admète déjà compromis, dans la pièce grecque, par le consentement qu'il donne au sacrifice de sa femme, par le reproche qu'il adresse à son père, pour ne s'être pas lui-même sacrifié, n'avait rien à gagner à ce qu'on le montrât, pendant tout un acte, occupé du soin de se trouver, dans une telle conjoncture, un remplaçant. Alceste elle-même ne pouvait que perdre à ce qu'on la vît prendre part à cette recherche. Lorsque, l'oracle rendu, leurs courtisans, leurs serviteurs, leurs parents, s'esquivant, les uns après les autres, sous divers prétextes, les laissaient à leur embarrassante situation, cela rappelait trop la conclusion du Dissipateur de Destouches, et rapprochait la tragédie, plus que ne l'avait fait Euripide, de la comédie.

Était-ce en outre un bien sûr moyen de sauver la bizarrerie du dénoûment que de le mettre hardiment en action?

Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi[2].

Euripide, plus réservé, n'avait donné place au Génie de la mort que dans un prologue; il ne l'avait pas ramené dans la pièce elle-même; la lutte de cette puissance infernale contre Hercule n'avait pas même été, pour le poëte, selon les habitudes de son théâtre, le sujet d'un récit; il avait passé rapidement sur une si étrange merveille, se hâtant de l'envelopper, par la discrétion d'Hercule et le silence d'Alceste, comme d'un voile mystérieux; s'appliquant à en distraire la pensée, à la retenir dans le monde des réalités, par l'expression des affections domestiques, par les émotions confuses de la douleur et de la

1. Acte II, sc. VIII — 2. Horat. *Ad Pison.*, 188.

joie. Il était bien difficile aux modernes de remplacer heureusement l'artifice habile de ces combinaisons.

L'œuvre d'Euripide ne paraît pas devoir cesser jamais d'exciter l'émulation des modernes. L'année 1860 nous l'a fait voir encore, et doublement; dans une traduction en vers, où un de nos professeurs, M. Romtain s'est appliqué à en reproduire fidèlement les simples et pathétiques beautés; dans une tragédie d'Alceste, où un jeune magistrat, M. L. de Vauzelles, qui a dû au modèle grec ou à son esprit plus d'un touchant passage, a tenté, à son tour, de le corriger par un remaniement du sujet, dont cette nouvelle expérience achève de démontrer la difficulté[1].

1. Nous avons commencé, p. 197, par rappeler l'hommage que Platon a rendu à la vertu d'Alceste. Citons, en finissant, ce qu'en a dit, développant les idées de Platon, notre Fénelon (*Divers sentiments et avis chrétiens*, etc., III, *Sur le pur amour;* Œuvres, éd. in 4° de 1792, t. VIII, p. 62, 68). Alceste et son sublime dévouement lui ont servi à faire comprendre, par analogie, cette affection désintéressée qu'il recommande d'avoir pour Dieu :

« .... Platon cite l'exemple d'Alceste, morte pour faire vivre son époux. Voilà, suivant Platon, ce qui fait de l'homme un dieu, c'est de préférer par amour autrui à soi-même, jusqu'à s'oublier, se sacrifier, se compter pour rien. Cet amour est, selon lui, une inspiration divine; c'est le beau immuable qui ravit l'homme à l'homme même et qui le rend semblable à lui par la vertu.... Alceste est l'admiration des hommes pour avoir voulu mourir et n'être plus qu'une vaine ombre, afin de faire vivre celui qu'elle aime. Cet oubli de soi, ce sacrifice total de son être, cette perte de tout soi-même pour jamais est aux yeux de tous les païens ce qu'il y a de plus divin dans l'homme; c'est ce qui en fait un dieu.... »

Rapprochons aussi de l'allusion touchante rappelée p. 234, note 1, celle qu'une situation pareille a inspirée à Milton. Voici en quels termes, fidèlement et vivement rendus par M. Villemain (*Rapports académiques et choix d'études sur la littérature contemporaine*, p. 267), ce grand poëte commence un pathétique sonnet consacré à une bien chère mémoire, celle de sa seconde femme, morte en couches, après un an de mariage:

« Il m'a semblé que je voyais la sainte, ma défunte épouse, conduite à moi du fond de la tombe, comme Alceste, que le fils héroïque de Jupiter, l'ayant reprise de force à la mort, rendit à son heureux époux, encore toute pâle et languissante.... »



CHAPITRE SEPTIÈME.

Oreste.

L'*Oreste* d'Euripide, l'un de ses derniers ouvrages, le dernier qu'il ait donné à Athènes (il fut joué sous l'archonte Dioclès, la quatrième année de la CXII[e] olympiade, en 409 [1]), représente le meurtrier de Clytemnestre, non pas, comme tant d'autres pièces anciennes et modernes, au moment de son parricide, mais lorsqu'il l'a déjà commis, dans la situation terrible et douloureuse où l'a placé, vis-à-vis des hommes et de lui-même, un acte de vengeance si légitime et si criminel.

La même idée avait déjà inspiré, au premier âge de la tragédie grecque, l'imagination d'Eschyle, et y avait produit, tout le monde se le rappelle, le drame célèbre des *Euménides*. Il est curieux de voir comment, à une époque plus récente, Euripide l'a renouvelée.

Rien de si divers que les deux ouvrages, et cette diversité n'est point accidentelle; c'est le résultat nécessaire des révolutions survenues dans l'art, comme du génie particulier de l'un et de l'autre poëte.

Eschyle, par suite de cette préoccupation religieuse, qui était aussi celle de son temps, et qui possédait alors, au théâtre, auteurs et spectateurs, avait exprimé son sujet sous des formes toutes merveilleuses; sous le personnage d'Apollon, le dieu de la jeunesse et de l'énergie passionnée qu'elle inspire, les saints et pressants motifs qui poussèrent le parricide; sous celui des Furies, les

1. Schol. Eurip., *Orest.* v., 365, 763. Cf. Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 85; Musgrave, *Chronol. scenic.*; Th. Fix, *Eurip.* éd. F. Didot, 1843, t. I, p. VI, *chronol. fabul*

justes remords qui suivirent son attentat; enfin, sous l'image d'une cause portée au tribunal de la sagesse suprême, de Minerve elle-même, et que l'égalité des suffrages y laisse pourtant indécise, l'insoluble question de son innocence.

Lorsque le merveilleux, usé par un long emploi et sans doute aussi par la curiosité philosophique des esprits, commençait à disparaître de la scène, Euripide ramena ce même sujet qu'Eschyle avait entouré d'une sorte de grandeur surnaturelle, à des proportions tout humaines. Cette lutte engagée auparavant, pour le fait d'un mortel, entre les puissances du ciel et des enfers, n'eut plus d'autres acteurs que les passions, d'autre théâtre que le cœur du coupable; les Furies ne parurent plus que dans son imagination troublée. On eut à la place le spectacle plus réel de la conscience, qui, dans un doute pénible, s'absout et s'accuse tour à tour; qui reconnaît avec effroi, avec désespoir, jusqu'où l'ont égarée de trompeuses lueurs de justice et de piété; qui, par les tortures auxquelles elle est livrée, rompt l'harmonie des facultés humaines, et détruit, avec la raison et l'intelligence, le corps qui les renferme.

Le remords, voilà l'idée première des deux compositions : mais là elle revêtait l'apparence symbolique des antiques croyances; ici elle s'en dépouille, et paraît sous les traits naturels offerts à l'observation. Le tableau tracé par Eschyle est fantastique, gigantesque, effrayant; celui d'Euripide, plus près de nous, est d'un inexprimable pathétique.

Ce n'est pas que le mérite de ces productions, marquées de caractères si opposés, se balance exactement. L'auteur des *Euménides* l'emporte incontestablement sur son rival par l'unité du dessein, la force de la conception. L'auteur d'*Oreste* ne peut opposer à de tels avantages que la beauté, merveilleuse il est vrai, de quelques scènes; il manque de progression et d'ensemble; et déjà nous voyons paraître sur son théâtre des défauts que nous n'avions encore qu'entrevus dans des ouvrages plus parfaits,

l'incertitude du but, l'inconstance et la multiplicité des intentions et des effets, l'imprévoyance aventureuse et étourdie de la composition, une verve inégale, qui s'anime ou qui tombe capricieusement et laisse trop souvent à l'émotion et à l'intérêt de ces moments de relâche dont profite, contre le poëte et son œuvre, la froide critique.

Quoi qu'on puisse reprocher à la tragédie d'*Oreste* pour la conduite de l'action, le développement des caractères, le choix de quelques pensées, la recherche de certaines peintures, ce n'en est pas moins, dans plusieurs parties, une pièce d'un effet frappant. Ainsi en jugeaient les anciens, qui, tout en blâmant sans ménagement les imperfections qui la déparent, ont toutefois assez montré, par les fréquentes mentions qu'ils en ont faites[1], quelle place elle occupait dans leur souvenir.

Elle a pour nous un attrait particulier : c'est d'elle que nous est venu l'Oreste moderne. Les traits dont l'a peint Racine, cette jeunesse dévouée au crime et flétrie par le malheur, cette âme blessée et souffrante, qu'arrachent par intervalles à sa langueur les emportements de la passion, cette faiblesse, si j'ose le dire, si énergique et si forcenée, tout cela semble un souvenir de l'*Oreste* d'Euripide.

Ce dernier est quelque chose de plus ; le poëte grec n'a pas craint de le représenter malade. La nuit qui suivit son parricide, tandis qu'il veillait près du bûcher de sa mère pour garder ses ossements et lui dresser une tombe, au milieu de ces funèbres soins, un mal étrange s'est tout à coup emparé de son esprit et de son corps. Ce sont des visions effrayantes, des transports frénétiques qui l'agitent et l'épuisent. Depuis six jours qu'il est en proie à ce supplice, il n'a point pris de nourriture, n'est

1. Arist., *Poet.* xv, xxv; Cic., *Tusc.* IV, 29; Horat., *Sat.* II, III, 133 sqq. : Ovid., *Amor.* I, VII, 9, sq.; Juvenal, *Sat.* XIV, 283 sq.; Longin., *De Subl.* XIII; Plutarch., *de Superstitione*, III; *de Tranquillitate animi*, XIX; *de Placitis philosophorum*, III, 12; *adversus Coloten*, XXII, etc.

point entré dans le bain ; il est resté étendu sur un lit à la porte du palais ; c'est là qu'Euripide nous le montre dans un moment de calme et de sommeil que lui ont laissé ses souffrances.

Près de lui est sa sœur Électre, qui a pris part au crime et en partage aussi les misères. Tandis qu'il repose, elle repasse en son esprit les malheurs de sa race parvenus à leur comble ; car le peuple d'Argos, indigné contre les meurtriers, leur a interdit l'eau et le feu ; nul ne peut les recevoir ni leur parler, et le jour est venu où l'on doit délibérer sur leur supplice. Un seul espoir leur reste : Ménélas leur oncle vient d'aborder au port de Nauplie ; on l'attend au palais d'Argos, où Hélène l'a précédé pendant la nuit[1], pour éviter les regards et les insultes du peuple. Tous ces faits de l'avant-scène sont, à la manière d'Euripide, exposés dans un prologue[2], nécessairement un peu froid, mais que ranime le tableau touchant qui s'offre aux yeux, et qui a fourni à la statuaire et à la peinture plus d'une heureuse inspiration : celui de ce malheureux, assoupi sur son lit de douleur, et de sa sœur, assise à son chevet, et protégeant son

1. V. 57 sq. On a pu voir, t. I, p. 123, 320 sq., comment à Rome, au temps de Cicéron, de Tite Live, d'Horace, la pompe du spectacle étouffa la tragédie ; sous quel luxe extravagant d'accessoires disparaissait alors la simplicité des fables grecques, pour le divertissement d'un public de plus en plus grossier, désormais uniquement sensible au plaisir des yeux. Cette perversion de l'intérêt dramatique, par laquelle finissent tous les théâtres, les Grecs eux-mêmes n'y ont point échappé. Un temps vint où l'*Oreste*, toujours en crédit, eut besoin d'être soutenu par l'appareil préliminaire de l'entrée d'Hélène dans Argos, voiturant à sa suite toutes les richesses de Troie, et en plein jour ! Un scoliaste nous le dit dans sa note sur ce vers 57 auquel, par cette impertinente introduction, était donné d'avance un complet démenti.

2. Les trois premiers vers de ce prologue frappèrent assez Socrate à une répétition de l'ouvrage (voyez t. I. p. 56) pour qu'il les fît redire. Cicéron, qui raconte cette anecdote, *Tusc.* IV, 29, donne du passage une traduction critiquée par Muret, *Var. Lect.* VIII, 16 : « .... Quum Orestem fabulam doceret Euripides, primos tres versus « revocasse dicitur Socrates :

Neque tam terribilis ulla fando oratio est,
Nec sors, nec ira cœlitum invectum malum,
Quod non natura humana patiendo efferat. »

sommeil. C'est toujours ce même génie d'artiste qui s'a dresse aux sens en même temps qu'à l'esprit, et, dès le début, s'applique à les captiver à la fois.

Hélène, qui nous a été tout à l'heure annoncée, vient trouver Électre. Après quelques paroles de pitié données au souvenir de Clytemnestre, quelques consolations adressées aux enfants d'Agamemnon, elle la prie d'aller, en son nom, vers le tombeau de sa sœur, pour y déposer les prémices de ses cheveux et y répandre des libations. Si elle ne s'acquitte pas elle-même de ce devoir religieux, c'est qu'elle n'ose paraître en public, aux yeux de ceux dont les fils sont morts pour elle sous les murs de Troie. Électre se montre, avec raison, blessée de l'étrange demande qui lui est faite, et qui semble un reproche indirect de son parricide; elle s'en venge par des allusions assez amères aux égarements d'Hélène. La scène se termine par le conseil qu'elle lui donne, et lui fait agréer, de charger de son offrande sa fille Hermione, nourrie par Clytemnestre, et à qui semble mieux convenir cet office de piété et de reconnaissance.

Ces détails, qui rappellent avec infériorité de belles situations d'Eschyle et de Sophocle[1], ne sont certainement pas étrangers à la pièce dont, comme nous le verrons tout à l'heure, ils préparent le dénoûment; mais n'y a-t-il pas quelque chose de peu conforme à son caractère sombre et touchant, dans cet entretien de deux femmes qui, sous des dehors obligeants, cachent une intention blessante et cruelle? Euripide, en cet endroit, comme en bien d'autres, ne s'est-il pas laissé entraîner, aux dépens de la terreur et de la pitié, par le penchant qui le portait à l'expression satirique des mœurs, à ce qui devait bientôt, entre les mains de Ménandre, produire la comédie? N'éprouve-t-on pas une surprise désagréable, lorsque, si près du parricide, entre le tombeau de la mère et le lit de douleur du fils, l'imagination remplie de lugubres et tristes images, on entend Électre, restée seule, remarquer,

1. Voyez t. I, p. 342 sqq.; II, 309 sqq.; 383 sq.

avec une malice ingénieuse, qu'Hélene, en coupant, par un semblant de devoir, seulement l'extrémité de ses cheveux, a pris soin de ménager sa beauté[1] ? Ces représentations d'une coquetterie raffinée, d'un commerce sans franchise et sans indulgence, si spirituelles et même si vraies qu'elles puissent être, ne détournent-elles pas le spectateur des émotions véritables du drame, de celles qu'il avait déjà fait naître et qu'il promettait ?

C'est un des défauts les plus ordinaires d'Euripide, que de mêler ainsi dans ses œuvres, non pas des peintures qui contrastent et ressortent par l'opposition, ce qui est un des triomphes de l'art, mais des effets contradictoires que détruit leur rencontre. Enclin à la censure de nos travers, et s'attachant de préférence à surprendre et à divulguer ceux des femmes, il s'est rarement refusé ce plaisir indiscret, et dans ses compositions les plus pathétiques, les plus tragiques, a presque toujours ménagé une place au portrait épigrammatique du sexe.

On retrouve quelque chose de cette intention maligne dans la scène suivante, mais sans qu'on doive s'en trop formaliser, car elle ne porte que sur cette vivacité d'émotions, sur ce penchant à les produire au dehors par le discours, que de temps immémorial les hommes sont en possession de reprocher aux femmes. Cette satire innocente est d'ailleurs fort légèrement indiquée, avec une délicatesse exquise qui n'ôte rien au charme attendrissant de la situation.

De jeunes Argiennes dont se compose le chœur, des compagnes, des amies d'Électre viennent auprès d'elle pour la consoler et s'informer de son frère. Électre répond à leurs questions empressées, à leurs tendres discours, et, dans sa sollicitude inquiète pour celui qu'elle veille, elle interrompt à chaque instant l'entretien par la recommandation, presque aussitôt oubliée, de ne point trop élever la voix, de ne point faire de bruit en marchant, de ne point troubler le sommeil si rare et si court

1. V. 128 sq.

du malheureux Oreste. Rien n'égale, même sur le théâtre grec, une telle naïveté de mœurs; nous sommes vraiment introduits, comme le dit fort bien Brumoy, dans une chambre de malade. Mais ce malade est Oreste, le parricide Oreste, et le poëte, avec cette habileté de préparation que nous avons souvent louée chez lui comme chez ses devanciers, ne prodigue ces détails familiers que pour nous faire plus impatiemment désirer le moment terrible de son réveil. C'est ainsi que ces génies faciles et flexibles prenaient tous les tons et passaient sans effort de ce qu'il y a de plus simple, et, le dirai-je? de plus ordinaire, à l'accent le plus relevé que puisse faire entendre la muse tragique.

Cette variété, ce mélange pleins de vérité, qui sont un des traits caractéristiques de la tragédie grecque, ne s'y montrent nulle part peut-être sous un jour aussi frappant que dans la scène justement célèbre à laquelle me conduit le cours de mon analyse. Je l'ai traduite en entier; mais je ne me flatte pas d'en avoir pu conserver entièrement le pathétique et surtout le naturel, malgré mon application et l'aide souvent utile de Brumoy et de Prévost. Oreste s'éveille et s'écrie :

Toi, qui charmes les sens, qui apaises la souffrance, doux sommeil, que tu m'es venu à propos dans ma détresse! Oubli des maux! dieu bienfaisant! que ton secours a de puissance, qu'il semble désirable aux infortunés!... Mais, où étais-je donc, et comment me trouvé-je en ce lieu? je ne sais plus ce que j'ai fait dans mon égarement.

ÉLECTRE.

Cher Oreste! avec quelle joie je t'ai vu t'assoupir! Veux-tu que je t'aide à te soulever?

ORESTE.

Oui, soutiens, soutiens-moi: essuie en même temps, sur mes tristes lèvres, sur mes yeux, cette épaisse écume.

ÉLECTRE.

Oh! c'est un doux office, et la main d'une sœur ne refusera pas ses soins au corps affligé d'un frère.

ORESTE.

Approche-moi de ton sein; ces cheveux desséchés et pou-

dreux, écarte-les de mon front : à peine un faible jour me luit.

ÉLECTRE.

Pauvre tête, si échevelée, si défaite, que depuis si longtemps l'eau n'a point rafraîchie, comme ton aspect est devenu sauvage !

ORESTE.

Remets-moi sur mon lit : quand ce mal, quand cette fureur me quitte, je demeure brisé et sans force.

ÉLECTRE.

Oui, repose sur ton lit : le lit est cher au malade ; c'est un séjour bien triste, mais nécessaire.

ORESTE.

Redresse mon corps, relève-moi. . . . .

ÉLECTRE.

Si tu essayais de poser tes pieds à terre et de faire doucement quelques pas? Changer paraît si bon !

ORESTE.

Sans doute : c'est l'apparence de la santé, et l'apparence est quelque chose où la réalité manque.

ÉLECTRE.

Écoute-moi maintenant, mon frère, tandis que les Furies te laissent maître de tes sens.

ORESTE.

As-tu quelque chose à m'apprendre? Si c'est une nouvelle heureuse, ah ! tu me charmes, et me ranimes. Sinon, j'ai bien assez de malheurs.

ÉLECTRE.

Ménélas arrive, Ménélas, le frère de ton père. Ses vaisseaux sont déjà dans le port de Nauplie.

ORESTE.

Qu'as-tu dit? Il arrive ! O lumière imprévue au milieu de mes maux et des tiens ! Un homme de notre sang, comblé des bienfaits de notre père !

ÉLECTRE.

Il vient, n'en doute pas ; et, pour preuve, sache qu'il ramène Hélène des murs de Troie.

ORESTE.

S'il eût échappé seul, je le trouverais plus digne d'envie. Revenir avec une telle épouse, c'est revenir chargé d'un funeste fardeau.

ÉLECTRE.

Tyndare a mis au jour des filles d'une bien triste renommée, bien malheureusement célèbres dans la Grèce.

ORESTE.

Toi donc, fuis, tu le peux, leurs exemples pervers. Qu'ainsi que tes paroles, ton cœur soit toujours pur!

ÉLECTRE.

Mon frère, ton œil se trouble : tout à l'heure plein de sens, tu passes tout à coup aux transports de la rage [1].

ORESTE.

Je t'en conjure, ô ma mère, ne lance point contre moi ces femmes aux yeux sanglants, à la tête hérissée de vipères. Les voilà, les voilà, qui bondissent à mes côtés.

ÉLECTRE.

Reste, infortuné, en repos, sur ta couche. Tu ne vois rien de ce que tu crois voir.

ORESTE.

O Phébus, ils me tueront, ces chiens dévorants, ces êtres hideux et farouches, ces prêtresses des morts, ces terribles déesses!

ÉLECTRE.

Je ne te quitte point : je veux t'entourer de mes bras, et contenir ces élans furieux.

ORESTE.

Loin de moi, Furie, qui me tiens embrassé, pour me précipiter au Tartare [2].

ÉLECTRE.

Malheureuse! quel secours attendre, quand les dieux sont contre nous?

1. V. 243 sqq. Nous avons cité ailleurs, t. II, p. 51, les vers où Juvénal, *Sat.* XIV, 283 sq., peint, d'après ce passage, Oreste poursuivi, même dans les bras de sa sœur, par le terrible aspect et les flambeaux des Furies :

> Non unus mentes agitat furor : ille sororis
> In manibus vultu Eumenidum terretur et igni....

2. V. 254 sq. Horace s'est souvenu de ces vers dans les argumentations si mêlées d'allusions à la tragédie grecque, d'après la méthode ordinaire des maîtres du Portique, qu'il prête, *Sat.* II, III, 131 sqq., à son apprenti stoïcien Damasippe :

« .... Et quand tu fais périr ta femme au moyen d'un lacet, ta mère par le poison, as-tu la tête bien saine? Pourquoi pas? diras-tu. Et, en effet, ce n'est pas à Argos que tu agis ainsi; ce n'est pas le fer que tu emploies contre la vie d'une mère, comme ce fou d'Oreste. Penses-tu, par hasard, qu'Oreste a perdu la raison seulement après son parricide; qu'il ne fût pas déjà égaré par les Furies, quand il plongeait son épée dans le sein maternel, pour l'en retirer fumante? Bien plus,

ORESTE.

Donne-moi l'arc [1], présent d'Apollon, l'arc qu'il me remit pour repousser ces déesses, si elles venaient m'épouvanter de leur rage insensée.

ÉLECTRE.

Crois-tu qu'une main mortelle puisse atteindre des déesses?

ORESTE.

Oui, si elles ne se dérobent à mes yeux. Quoi! vous n'entendez pas, vous ne voyez pas les traits ailés, partis de mon arc infaillible? Eh bien, qu'attendez-vous? prenez votre vol dans les airs, et allez, au lieu de moi, accuser Phébus et ses oracles. Hélas! pourquoi suis-je donc si épuisé, si haletant? Où m'égaré-je loin de ma couche? Du sein des flots et de l'orage, je vois renaître le calme [2]. Qu'as-tu, ma sœur? tu pleures; tu caches ta tête dans tes voiles! Ah! je rougis de t'associer à mes peines, de te faire partager, pauvre jeune fille, les ennuis

du moment où il passa pour n'avoir plus l'esprit à lui, il ne fit rien qui mérite d'être repris; il ne frappa ni Pylade, ni sa sœur Électre; il se contenta de leur dire à tous deux des injures, donnant à l'une le nom de Furie, et à l'autre tous ceux que lui suggérait sa bile....

. . . .
Non Pyladen ferro violare aususve sororem est
Electram : tantum male dicit utrique, vocando
Hanc Furiam, hunc aliud, jussit quod splendida bilis.

1. V. 258 sqq. C'est maintenant le tour d'Ovide de payer son tribut d'hommages à cette belle scène. Cet arc d'Apollon demandé par le parricide Oreste pour se défendre contre les Furies était présent à son souvenir, lorsque, dans ses *Amours*, I, VII, 7 sqq., il s'excusait d'un acte de violence à l'égard de sa maîtresse, mythologiquement, littérairement, selon sa coutume, en alléguant, avec cet égarement de l'Oreste d'Euripide, celui de l'Ajax de Sophocle :

Quid? non et clypei dominus septemplicis Ajax
Stravit deprensos lata per arva greges?
Et vindex in matre patris, malus ultor Orestes,
Ausus in arcanas poscere tela deas.

Selon un des nombreux scoliastes qui ont commenté l'*Oreste*, Euripide avait ici, comme il le fit encore dans son *Hélène*, suivi Stésichore. Dans les récits lyriques de ce poëte « epici carminis onera lyra sustinentis » (Quintilian. *Inst. orat.* X, 1), Oreste recevait d'Apollon un arc pour chasser les Furies. Le scoliaste a tort, je pense, d'en conclure que, dans la scène d'Euripide, le comédien chargé du rôle d'Oreste devait s'armer réellement d'un arc. Autant vaudrait-il prétendre que les Furies lui apparaissaient en réalité.

2. V. 269. Ce vers fut, selon les scoliastes, l'occasion de la faute de prononciation qui rendit si ridicule l'acteur Hégélochus. Voyez t. I, p. 108.

de ma maladie. Cesse de te consumer ainsi pour des infortunes qui sont les miennes. Si tu as consenti au meurtre d'une mère, c'est moi qui l'ai commis. Que dis-je? C'est Apollon que je dois accuser, lui qui, après m'avoir poussé à cet acte impie, m'a consolé de vaines paroles, et puis laissé sans secours. Mon père même, je n'en doute pas, si j'eusse pu l'interroger en face, et lui demander, faut-il tuer ma mère? mon père eût étendu vers moi des mains suppliantes, et, avec d'instantes prières, il m'eût conjuré de ne point porter le couteau dans le sein qui m'enfanta, puisque, sans lui rendre le jour, je devais par là combler ma misère. Et, maintenant, ma sœur, découvre ton visage; sors de ces larmes, où tu te plonges, quel que soit notre triste sort. Lorsque tu me vois hors de moi-même, c'est à toi de calmer mes fureurs, de rappeler ma raison qui s'égare : et moi, quand tu gémis, je dois être là, près de toi, pour te consoler, pour te reprendre tendrement. Un tel échange de soins sied bien à l'amitié. Va donc, infortunée, rentre dans le palais, livre au sommeil tes paupières fatiguées d'une longue insomnie, baigne-toi, prends quelque nourriture. Si tu venais à me manquer, si par une veille trop assidue tu te rendais malade à ton tour, ah! je serais perdu; car je n'ai plus que toi pour me secourir, abandonné, tu le vois, de tout le reste.

ÉLECTRE.

Non, non. Avec toi je veux mourir, avec toi je veux vivre. Pour moi, c'est même chose. Eh! si tu meurs, que pourrai-je faire, que deviendrai-je, faible femme, seule au monde, sans frère, sans père, sans amis? Mais tu le veux; il faut t'obéir. Étends seulement sur ta couche tes membres fatigués; ne te laisse pas trop facilement surprendre à ces terreurs qui t'en arrachent; demeures-y paisiblement. Lorsqu'on n'est pas malade, mais qu'on croit l'être, on ressent tout le trouble, toute la fatigue de la maladie [1].

Quelque clairement que s'expliquent à l'esprit de telles beautés, qu'il me soit permis, dans l'intérêt du sujet que je traite, de les reprendre avec quelque détail. Cette scène, par la nature du sentiment et du langage, la conduite du dialogue, la disposition des tableaux, est comme un abrégé du génie tragique des Grecs, et suffirait presque à son étude.

Les premiers vers d'Oreste, lorsque s'éveillant il fait

1. V. 201-305.

l'éloge du sommeil[1], ont été imités par Ovide[2] et Sénèque[3] et cités par Plutarque[4]. Ils étaient dignes de ce double hommage pour leur expression, leur harmonie véritablement ravissantes. Ce que nous y devons surtout remarquer, c'est le mérite dramatique d'une maxime générale présentée sous la forme d'un mouvement passionné. Ce mérite, on le sait, n'est pas toujours celui d'Euripide, qui prodigue trop les sentences, et a, par ce dangereux exemple, autorisé l'intempérance philosophique des tragédies de Sénèque.

Rien de plus conforme à la vérité que l'ordre dans lequel se succèdent les pensées d'Oreste. Il s'abandonne d'abord tout entier au sentiment de son bien-être ; puis il s'étonne en voyant où il est, et en cherchant vainement dans sa mémoire comment il y est venu. Peu à peu, ses souffrances assoupies se réveillent, et en même temps reparaissent les ennuis inquiets, les vœux inconstants de la maladie. Tout cela est d'une vérité bien vive, d'une familiarité bien hardie. Hardie, non pas pour les Grecs, qui ne rougissaient point de la nature et ne croyaient point que ses faiblesses les plus vulgaires fussent indignes de l'art, mais pour nous, que la politesse et la dignité de nos mœurs sociales ont rendus malheureusement plus délicats. Je m'imagine qu'un héros endormi ou souffrant dont on répare le désordre, dont on soulage la faiblesse, que l'on relève, que l'on couche, que l'on aide à marcher, nous eût paru longtemps un objet fort étrange. Du moins lui eût-on prêté, et peut-être lui prêterait-on encore, des douleurs plus vagues, des plaintes plus générales, un maintien de malade plus majestueux, l'appareil d'un lit de parade. Brumoy, qui admire beaucoup cette scène et la loue avec chaleur, ne s'est-il pas avisé d'ennoblir la couche d'Oreste et d'en faire, quoi? *un canapé!* Singulier ennoblissement qui me rappelle que,

1. Cf. Soph., *Philoct.*, 827.
2. *Métam.* XI, 623.
3. *Herc. fur.*, 1065.
4. *De Superstitione*, III.

dans l'analyse d'une autre pièce d'Euripide[1], où paraît ce même Oreste, il le fait arriver d'un voyage avec *ses malles*[2].

Pourquoi cependant une telle peinture, par cela seul qu'elle est naïve et familière, serait-elle déplacée sur une scène où l'on a traduit avec tant de charme le tableau à peu près semblable de la défaillance et du trouble de Phèdre ? Pourquoi n'y souffririons-nous pas ce qui nous paraît si touchant, si gracieux dans des vers d'André Chénier, tout remplis du souvenir et de l'inspiration des Grecs[3] ?

Jusqu'ici le poëte s'était borné à l'expression de la nature la plus générale : ce n'étaient ni Oreste, ni Électre, mais un jeune homme malade, une sœur dévouée. Des traits plus particuliers, plus individuels, nous montrent maintenant les enfants d'Agamemnon. On ne peut trop louer la transition habile qui amène la peinture de l'égarement et de la frénésie d'Oreste. Électre profite de ces courts instants de relâche où ses sens se calment, où sa raison s'éclaircit, pour lui apprendre la nouvelle heureuse du retour de Ménélas ; mais elle lui parle aussi du retour d'Hélène, et ce nom le rappelle aussitôt au souvenir de Clytemnestre, aux horribles images de son parricide, à ses effrayantes visions, à ses furieux transports.

Le tableau est court, mais plein de mouvement et de vie, et ici, comme dans tout le reste de la scène, par un artifice dont l'usage est continuel chez les tragiques grecs, les paroles peignent aux yeux l'expressive pantomime qui devait les animer. Elles ne peignent pas avec moins de vivacité ce qui ne peut se retracer qu'à l'imagination. Longin[4] en a cité et commenté quelque chose :

« Mère cruelle, arrête, éloigne de mes yeux
Ces filles de l'enfer, ces spectres odieux.

1. *Électre.*
2. Voyez t. II, p. 347.
3. Je les ai déjà cités t. II, p. 82.
4. *Traité du Sublime*, ch. XIII, trad. de Boileau.

Ils viennent; je les vois; mon supplice s'apprête.
Quels horribles serpents leur sifflent sur la tête[1] !
. . . .

« Le poëte ne voyait pas les Furies : cependant il en fait une image si naïve, qu'il les fait presque voir aux auditeurs. Et, véritablement, je ne saurais pas bien dire si Euripide est aussi heureux à exprimer les autres passions : mais pour ce qui regarde l'amour et la fureur, c'est à quoi il s'est étudié particulièrement, et il y a fort bien réussi. Et même, en d'autres rencontres, il ne manque pas quelquefois de hardiesse à peindre les choses ; car, bien que son esprit de lui-même ne soit pas porté au grand, il corrige son naturel et le force d'être tragique et relevé, principalement dans les grands sujets : de sorte qu'on peut lui appliquer ces vers du poëte :

A l'aspect du péril au combat il s'anime,
Et, le poil hérissé, les yeux étincelants,
De sa queue il se bat les côtés et les flancs[2]. »

Euripide, dans un de ses deux *Alcméon*[3], nous le savons par quelques restes de l'Alcméon qu'en imita sans doute Ennius[4], avait peint un autre parricide en proie aux mêmes égarements, poursuivi par les mêmes visions ; ce qui complète la ressemblance, il l'avait fait assister, consoler également par une jeune fille, qu'on peut supposer, d'après un récit romanesque et intéressant d'Apollodore[5], sa propre fille à lui inconnue et devenue même son esclave. L'énergie des images dans

1. V. 245 sqq.
2. Hom. *Iliad.*, XX, 170.
3. L'*Alcméon à Psophis*, l'*Alcméon à Corinthe*. Sur la difficile restitution de ces ouvrages et de leurs imitations latines, l'*Alcméon* d'Ennius, l'*Alcméon* et l'*Alphésibée* d'Attius, voyez, en dernier lieu, J. A. Hartung, *Euripid. restitut.*, 1843, t. I, p. 187, II, 534; Fr. G. Wagner, *Euripid. fragm.*, éd. F. Didot, 1846, p. 635; O. Ribbeck, *Tragic. latin. reliq.* 1852, p. 15 et 268, 120 et 323.
4. Cic., *Acad.*, II, 28.
5. *Bibl.* III, VII.

les rudes vers d'Ennius donne à penser que Longin eût pu citer ici l'*Alcméon* d'Euripide, aussi bien que son *Oreste*.

Un autre mérite me frappe dans ces figures si vives, c'est qu'elles ne sont pas jetées au hasard, mais ordonnées, enchaînées : elles s'éveillent l'une l'autre dans l'imagination d'Oreste, et quelques-unes paraissent appelées par ce qui parvient, sinon à son esprit, du moins à son oreille, des paroles d'Électre. Ainsi, pour n'en citer qu'un exemple, lorsque, essayant en vain de contenir les transports de son frère, elle s'écrie dans son désespoir : « Malheureuse ! quel secours attendre, si les dieux sont contre nous ? » frappé confusément de cet appel à la protection divine et l'interprétant dans le sens de ses visions, il demande l'arc d'Apollon pour chasser les Furies. Cette liaison secrète, qui se cache sous une apparence de confusion et de disparate, est ce que j'appellerais la logique du délire, logique bien peu connue des modernes, bien peu respectée dans ces lieux communs qu'en style de coulisses et de feuilletons on appelle des *fureurs*, et où le trouble des sens et de l'intelligence est d'ordinaire rendu par une incohérence continue et complète, aussi fausse qu'elle est facile et vulgaire ; logique au contraire toujours suivie chez les tragiques grecs, et dont ils se sont transmis le secret par une sorte de tradition : on la retrouve constamment la même dans leurs productions successives, depuis Eschyle, qui a soumis à ses lois les inspirations prophétiques de sa Cassandre, jusqu'à Sophocle et à Euripide, qui l'ont appelée à régler l'égarement désordonné l'un de son Philoctète, de son Hercule, l'autre de sa Phèdre, de son Oreste, ce qui semblait le plus rebelle à toute règle, à toute loi, les mouvements tumultueux, l'expression délirante de l'extase, de la souffrance, de la passion, de la folie. Ils savaient, ces observateurs attentifs, ces peintres fidèles de la nature, qu'il n'y a point de lacunes dans la pensée humaine ; que, si brusque, si arbitraire, si bizarre que puisse paraître la rencontre des idées qu'elle associe, elle passe toujours de l'une à l'autre

par une marche, peu visible sans doute, mais dont la réflexion peut retrouver, dont l'art doit indiquer la trace.

Vers la fin de cette admirable scène, qui, par le nombre et la vérité de ses beautés, fournirait presque à la critique une matière inépuisable, il se fait une révolution imprévue, une péripétie soudaine de sentiments. Oreste, jusqu'ici secouru par sa sœur, vient lui-même à son aide, et lui rend tendrement les consolations qu'il en a reçues. Je ne crois pas que l'amitié fraternelle ait jamais brillé au théâtre d'un jour plus doux et plus touchant; la sombre destinée de ces deux malheureux en est un instant éclairée; ils se disent, en d'autres termes, ce qui se trouve si bien exprimé dans ce vers dont je ne sais plus l'auteur :

Nous souffrons, mais unis; nous mourons, mais ensemble;

ce que Ducis a rendu avec tant d'éloquence dans ce passage de son rôle d'Antigone[1] :

Vos ennuis sont les miens, ma douleur est la vôtre.
Nous seuls, nous nous restons, consolés l'un par l'autre.
L'univers nous oublie : ah! recevons du moins,
Moi vos tristes soupirs, et vous mes tendres soins.

C'est un des plaisirs les plus exquis du spectacle tragique que cette émotion indécise où nous jettent, par leur contraste, l'horreur d'une situation désespérée et la secrète douceur des affections qui s'y développent. Le malheur nous semble alors adouci par ce plaisir douloureux mêlé à son amertume, et nous trouvons à le contempler un charme mélancolique qu'on ne peut rendre.

Il y a peu de mouvements aussi rapides, aussi inattendus que ceux par lesquels Oreste se charge seul du crime que sa sœur a partagé, puis le rejette sur Apollon qui l'a prescrit, et enfin se représente son père, interrogé par lui sur cet attentat, et s'efforçant, avec de vives prières, de

1. *Œdipe chez Admète*, acte III, sc. II.

l'en détourner. Cette dernière idée se retrouve, par un hasard singulier, mise en action dans l'Hamlet de Shakspeare. On se rappelle la scène où la mère et le fils s'expliquent sur le crime qui les sépare, l'un frémissant de fureur, l'autre palpitante d'effroi. Entre eux paraît tout à coup le spectre du mort qui vient rappeler à la mémoire d'Hamlet ses commandements sévères, et en même temps, par un mouvement de pitié, étrange en un tel personnage et qui remue profondément, en excepte cette femme, si coupable, mais si malheureuse.

« Regarde, dit-il, ta mère est en proie à l'égarement. Ah! place-toi entre elle et son âme agitée: c'est dans un faible corps que l'imagination agit le plus fortement. Parle-lui, Hamlet[1]. »

Un si long commentaire n'a pas épuisé tous les mérites de la scène qui nous occupe. Il me reste à faire remarquer, dans les vers par lesquels elle se termine, un passage d'une grande délicatesse. Oreste veut renvoyer sa sœur pour qu'elle prenne quelque repos, quelque nourriture; mais il prévoit un refus, et, affectant l'égoïsme, il la presse de se conserver pour lui, qui ne peut se passer d'elle. Électre a compris le tendre détour de son amitié; elle répond à sa pensée plutôt qu'à ses paroles, et déclare que rien ne la séparera du sort d'un frère. Cette secrète intelligence de deux âmes qui s'entendent et ne peuvent se tromper est rendue avec la plus grande simplicité, sans qu'aucun mot paraisse destiné à la confidence d'une beauté si fine. Une telle réserve, fréquente dans les productions du théâtre antique, fait un honneur égal au génie vrai du poëte et à la prompte intelligence du public athénien. Nous avons, nous autres modernes, un plus grand besoin d'être avertis; nos auteurs craignent davantage que leurs intentions ne soient pas comprises; trop souvent les personnages de notre scène joignent à leurs actions une note explicative pour l'instruction du spectateur, et

1. Acte III, sc. 4.

disent comme le héros orgueilleusement modeste de de Belloy :

Admirez de Bayard l'abaissement auguste[1] !

ou, pour citer un exemple plus concluant, comme le César de Voltaire :

Permettez que César ne parle point de lui[2].

Ne soyons pas toutefois injuste envers notre théâtre, en lui refusant entièrement le genre de beauté que nous louons chez Euripide, et n'oublions pas surtout de rappeler qu'il se trouve heureusement reproduit par Racine, dans ce dialogue de l'Andromaque :

ORESTE.

. . . .
Mais toi, par quelle erreur veux-tu toujours sur toi
Détourner un courroux qui ne cherche que moi ?
Assez et trop longtemps mon amitié t'accable.
Évite un malheureux, abandonne un coupable.
Cher Pylade, crois-moi, ta pitié te séduit.
Laisse-moi des périls dont j'attends tout le fruit.
Porte aux Grecs cet enfant que Pyrrhus m'abandonne.
Va-t'en.

PYLADE.

Allons, seigneur, enlevons Hermione[3].

Je reviens à la scène grecque : elle finit comme elle avait commencé, par les conseils, les recommandations, qu'on me passe le mot, de *garde-malade* attentive, qu'Électre adresse à son frère en le quittant. Ainsi, l'expression terrible et déchirante du remords, la peinture touchante et élevée de la tendresse et du dévouement fraternels, sont comme encadrées dans ces mœurs naïves et familières,

1. *Gaston et Bayard*, acte III, sc. 5.
2. *Rome sauvée*, acte V, sc. 3. Voyez à ce sujet la Harpe, *Lycée*
3. Acte III, sc. 1.

prises de la nature commune. Ces personnages héroïques, choisis pour représenter les plus nobles traits de l'humanité, ont été tirés de la foule, et, leur rôle rempli, retournent s'y confondre. L'esprit de l'art tragique fut toujours, chez les Grecs, d'unir ainsi la réalité à l'idéal et, par l'habile proportion du mélange, d'ajouter à l'une de la grandeur, à l'autre de la vraisemblance.

Le reste de la tragédie d'*Oreste*, fort inférieur à cette scène d'élite, nous arrêtera moins longtemps. Toutefois, dans les scènes suivantes, se rencontrent encore de grandes beautés.

Après un chant du chœur, qui implore pour Oreste le pardon des Furies, Ménélas arrive et salue tristement ce palais, dont la vue lui rappelle de si affreux événements, la mort d'Agamemnon, dont il fut informé dans le cours de son voyage, la mort de Clytemnestre, qu'il vient d'apprendre à l'instant. Il demande qu'on lui montre ce meurtrier d'une mère, qu'il laissa enfant dans ses bras, en partant pour Troie, et qu'il ne pourrait reconnaître. Oreste alors se soulève de sa couche, et vient tomber à ses pieds :

ORESTE.

Le voici, Ménélas, cet Oreste que tu cherches....

MÉNÉLAS.

Dieux! que vois-je? quelle ombre s'offre à mes regards?

ORESTE.

Tu dis vrai : je ne vis plus, infortuné! quoique je voie encore le jour.

MÉNÉLAS.

Quel sauvage aspect! quels cheveux hérissés et souillés de poussière! ah! malheureux!

ORESTE.

Ce ne sont point ces tristes dehors, ce sont mes actions qui font mon supplice.

MÉNÉLAS.

Quels effrayants regards lancent tes yeux ardents et desséchés!

ORESTE.

Ce corps n'est plus : un vain nom, voilà ce qui me reste.

MÉNÉLAS.

O étrange, horrible vue!

ORESTE.

Tu vois ce fils d'une malheureuse mère, ce meurtrier....

MÉNÉLAS.

Je sais tout. Épargne-toi un si funeste récit.

ORESTE.

Je me tais; mais le destin est pour moi prodigue de misères.

MÉNÉLAS.

Qu'éprouves-tu? quel mal te consume?

ORESTE.

La conscience. Je sais quel acte j'ai commis.

. . . .

MÉNÉLAS.

Quand ces fureurs ont-elles commencé? en quel jour?

ORESTE.

En ce jour où j'élevai le tombeau de ma déplorable mère.

MÉNÉLAS.

Étais-tu dans le palais, ou bien près du bûcher?

ORESTE.

Il faisait nuit: je veillais sur ses ossements.

MÉNÉLAS.

N'avais-tu personne avec toi, pour soutenir ton corps abattu?

ORESTE.

Pylade y était, Pylade qui eut part au meurtre et au sang de ma mère.

MÉNÉLAS.

Et quels sont ces fantômes qui t'assiégent?

ORESTE.

Je crois voir trois filles semblables à la Nuit[1].

MÉNÉLAS.

Je sais qui tu veux dire, mais je ne prononcerai pas leur nom[2].

. . . .

1. Ajoutez ce vers aux passages cités t. I, p. 369 sq.
2. V. 370-399.

Cette sombre et terrible explication se continue, et développe aux yeux de Ménélas toute l'horreur du sort d'Oreste, abandonné des dieux qui l'ont poussé au crime, poursuivi par les ennemis d'Agamemnon, par les amis d'Égisthe, et qui, dans ce jour où un jugement public doit prononcer son arrêt de mort, n'a plus de ressource ni d'espoir que dans le parent qu'il implore.

En ce moment le chœur annonce l'arrivée du vieux Tyndare, le père de Clytemnestre, la tête rasée, et couvert d'habits de deuil. A sa vue, Oreste se sent saisi de honte et d'effroi, ses paroles sont pleines du trouble le plus dramatique:

« Je suis perdu, Ménélas: c'est Tyndare qui s'approche, Tyndare, de qui surtout je redoute les regards, après ce que j'ai fait. Il éleva mon enfance, me couvrant de ses baisers, se plaisant à porter dans ses bras le fils d'Agamemnon: Léda en faisait de même, et tous deux me chérissaient à l'égal des fils de Jupiter. Hélas! malheureux que je suis! pensée qui déchire mon cœur! de quel retour j'ai payé leurs soins! N'est-il point de ténèbres où cacher mon visage? point de nuage devant moi, pour me dérober aux yeux de ce vieillard [1]? »

La scène qui suit est digne de cette annonce véhémente. Tyndare a quitté le tombeau de Clytemnestre, où il répandait des libations funèbres, pour venir en hâte saluer Ménélas, dont on lui a annoncé l'arrivée. Il s'indigne de le trouver, contre la défense du peuple d'Argos, engagé dans un entretien avec le parricide Oreste. L'image par laquelle il désigne ce dernier est propre à faire comprendre jusqu'à quelle hardiesse de style peut s'élever le langage si simple du dialogue grec, quand il est soulevé par la passion. « Ce meurtrier d'une mère, dit-il, ce serpent abhorré, qui lance à la porte du palais le feu impur de ses regards [2]. » Dans un discours suivi, de formes un peu étudiées, il lui reproche son attentat; Oreste se défend de même, non sans quelque embarras,

1. V. 449-459.
2. V. 468 sq.

quelque confusion, à la vue du vieillard qu'il a privé d'une fille. Les Grecs, peuple amoureux de la parole et des combats judiciaires, se plaisaient à ces sortes de plaidoyers contradictoires, et Euripide mit peut-être trop de complaisance à les servir selon leur goût ; peut-être doit-on lui reprocher d'avoir quelquefois altéré la vérité dramatique par l'apprêt du rhéteur, la subtilité du sophiste. Nous retrouvons dans ce débat, du reste animé et intéressant, les arguments déjà développés par Eschyle, dans la scène des *Euménides* qui représente le jugement d'Oreste; un entre autres des plus bizarres, que je me contenterai d'indiquer, en ayant parlé ailleurs plus au long [1], celui par lequel le père est représenté comme l'unique auteur de la naissance. Il ne paraît pas qu'il ait été reproché à Eschyle ; mais on ne le passa point à Euripide, et, lorsque son Oreste fit entendre ces paroles: « Sans père, il n'est point de fils [2], » une voix, probablement une voix de femme, s'écria dans l'amphithéâtre : « Et sans mère, infâme Euripide [3]? » Si l'*Oreste*, donné quatorze ans environ après *les Nuées* [4], les eût au contraire précédées, l'élève des sophistes, peint par Aristophane dans le personnage de Phidippide, n'eût pas manqué d'appuyer de cette autorité son étrange et scandaleuse thèse sur le droit qu'ont les fils de battre leur mère [5].

La défense d'Oreste anime Tyndare d'un nouveau courroux ; il sort en annonçant qu'il va poursuivre auprès des Argiens la condamnation du parricide, et en menaçant Ménélas, s'il ose s'y opposer, de ne le point recevoir à Sparte. Cette menace, répétée deux fois et avec les mêmes termes, a paru à de savants interprètes [6] introduite, dans un des deux endroits, par une indiscrète

1. T. I, p. 379 sq.
2. V. 543.
3. Schol., *ibid.*
4. En 409, je l'ai déjà dit p. 241 : *les Nuées* avaient paru la deuxième et la troisième année de la LXXXIX[e] olympiade, en 423 et 422. Voyez Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 73, 75, 85.
5. *Nub.*, 1430.
6. Brunck les efface dans le premier endroit, au v. 526.

interpolation. Peut-être y pourrait-on voir une imitation, assez dans le goût d'Euripide, et dans l'esprit de ce morceau, des redites ordinaires à la colère et naturelles à la vieillesse.

Partagé entre la pitié que lui a inspirée le sort d'Oreste, et la crainte d'offenser Tyndare, peut-être aussi, comme on le fait entendre plus loin, séduit par l'odieuse pensée d'hériter du trône d'Argos, Ménélas éprouve une hésitation que trahissent, selon l'observation du poëte, toujours occupé de marquer la pantomime des acteurs, son air rêveur et le trouble de sa démarche. Oreste le supplie de nouveau, au nom des bienfaits qu'il reçut de son père, de prendre sa défense. Ses paroles ne sont pas exemptes de cet artifice oratoire dont nous nous plaignions tout à l'heure, et peut-être, comme l'a remarqué un scoliaste, le poëte a-t-il voulu excuser la forme de harangue qu'il leur a donnée, par ce singulier exorde :

« Je vais parler, puisque tu l'approuves. Un discours de quelque étendue vaut mieux qu'un langage trop bref, et porte à l'esprit plus de clarté [1]. »

Le même critique ancien croit voir encore dans ce début une allusion indirecte au laconisme affecté du roi de Sparte. Mais c'est supposer à Euripide une intention bien subtile, et surtout bien peu d'accord avec la situation. Comment Oreste se hasarderait-il à blesser, par un trait épigrammatique, celui qu'il veut émouvoir et de qui dépend son sort ?

Il termine par des mouvements d'une éloquence bien naturelle et bien touchante. Après avoir conjuré Ménélas au nom d'une coupable épouse, il s'interrompt, pour se plaindre à part de l'abaissement où le réduit le soin de sauver les restes de sa race. Puis, revenant à la prière ; « O frère de mon père, dit-il, ô mon oncle, tu peux le croire ; celui que la terre a reçu, celui qui n'est plus nous

1. V. 629 sq.

écoute ; son âme, errante autour de toi, te parle par ma bouche[1] !... »

Une supplication si vive, les instances du chœur qui s'y joint, ne touchent point Ménélas. Il déguise, sous de longues protestations d'intérêt, sous la vaine promesse de s'employer à fléchir Tyndare et à persuader les Argiens, une froideur, un égoïsme, une lâcheté, qui n'échappent pas à la pénétration d'Oreste. Ce malheureux se voit trahi, perdu, et c'est dans ce moment d'extrême détresse que le poëte, avec une science de composition qui ne s'est point démentie dans cet ouvrage, lui envoie Pylade, son fidèle ami.

Pylade revient de la Phocide, sa patrie. Il s'y est réfugié après le meurtre de Clytemnestre; mais Strophius, son père, a refusé de l'y recevoir. Les partisans de l'exacte vraisemblance pourront trouver que, pour ce double voyage, il n'a point perdu de temps.

En traversant la ville, il a vu le peuple qui se rendait en foule au jugement d'Oreste ; il accourt[2] l'en avertir, et l'aider de ses conseils et de son appui.

Remarquons en passant, avec un scoliaste, que, pour peindre la rapidité de sa marche, le mouvement empressé de son zèle, la vivacité de l'entretien qui s'engage entre les deux amis, le poëte a remplacé le mètre ordinaire du dialogue par un vers d'une allure plus agile, par le vers trochaïque. Ces changements, presques insensibles pour nous, devaient flatter agréablement l'oreille des Grecs, et plaire à leur esprit par le juste rapport des formes de la versification avec les vicissitudes de l'action dramatique.

La scène, ainsi commencée, s'accélère sans cesse, à mesure que la situation devient plus pressante. Les répliques, d'abord coupées par vers, le sont bientôt par hémistiches, disposition ingénieuse, mais quelque peu sy-

1. V. 663 sq.

2. « D'un pas plus rapide qu'il ne serait convenable, » ajoute-t-il, v. 717, à peu près comme Thésée dans l'*OEdipe à Colone*, v. 879. Voyez ce qui est dit à ce sujet, t. II, p. 231 sq.

métrique. Oreste se hâte d'expliquer à Pylade l'état désespéré où il se trouve, menacé dans l'instant d'une sentence de mort, et investi de gardes armés qui s'opposent à sa fuite. Dans cette extrémité, il conçoit tout à coup la pensée de se présenter à cette assemblée qui va décider de sa vie, d'y soutenir lui-même sa cause, et d'aller au-devant des heureux hasards que pourra lui offrir la fortune. Pylade approuve ce généreux dessein, et s'offre d'y participer. Il soutiendra son ami de sa présence, en prendra soin si ses fureurs le surprennent de nouveau ; rien ne découragera, ne rebutera son affection. Ils sortent en se donnant mutuellement les témoignages de la tendresse la plus dévouée, la plus reconnaissante, en s'encourageant l'un l'autre, comme il arrive d'ordinaire, de leurs vœux et de leurs espérances. Un trait admirable est jeté vers la fin de ce dialogue :

ORESTE.

Conduis-moi au tombeau de mon père.

PYLADE.

Qu'y veux-tu faire?

ORESTE.

Le prier de me sauver.

PYLADE.

Tu le dois.

ORESTE.

Mais garde que je ne voie le monument de ma mère [1].

Le chœur resté seul sur la scène, s'entretient de la fatalité qui poursuit la maison des Atrides, et, par les images effrayantes sous lesquelles il se représente le crime d'Oreste, fait pressentir la condamnation qui va le frapper.

Bientôt reparaît Électre, que ses inquiétudes n'ont pas laissée reposer longtemps, et à qui Pylade n'a pas permis

1. V. 785 sqq.

qu'Oreste communiquât son dessein. Elle l'apprend et s'en effraye; mais, lorsqu'elle commence à exprimer ses terreurs, un homme survient tout à coup qui lui annonce que l'assemblée des Argiens les a tous deux condamnés à mourir, les exemptant, pour unique grâce, du supplice de la lapidation, et leur permettant de se frapper eux-mêmes avec le fer. Le porteur de cette triste nouvelle est un vieux serviteur d'Agamemnon, que sa sollicitude pour ses jeunes maîtres a ramené des champs ce jour même, et qui, en arrivant à la ville, a été témoin de leur jugement. Il raconte ce qu'il a vu, ce qu'il a entendu; mais, dans ce récit[1] plein d'intérêt, quelques allusions contemporaines décèlent chez Euripide une préoccupation étrangère à son sujet, et démentent la naïveté du personnage qu'il fait parler. Tels sont des portraits[2] d'orateur, où l'on a cru[3] reconnaître le démagogue Cléophon[4] et le sage Socrate. C'est une peinture fort piquante, et dont le modèle n'a malheureusement pas vieilli, depuis les temps homériques, que celle de Talthybius, autrefois le héraut d'Agamemnon, ami dévoué de la fortune et de la puissance comme ceux de sa profession, parlant avec respect de son ancien maître dont il accable le fils malheureux, caressant de l'œil les amis d'Égisthe prêts à triompher, et couvrant de raisonnements spécieux et de belles paroles cet ingrat et lâche abandon[5].

Électre, dans un chant lyrique mêlé, selon les scoliastes, d'emblèmes scientifiques assez déplacés, déplore la ruine complète de la maison de Pélops et de Tantale.

1. Sur certains détails du morceau, voyez t. I, p. 179, 182.
2. Voyez sur des peintures de ce genre, fréquentes chez Euripide, p. 59 sq.
3. Prévost.
4. Schol., v. 894. Cf. Aristoph., *Thesmoph.*, 806; *Ran.*, 692, 1527, 1555. Platon le comique donna le nom de ce Cléophon à un de ses ouvrages représenté en même temps que *les Grenouilles* d'Aristophane, la troisième année de la CXIII[e] olympiade, deux ans après l'*Oreste*. Voyez Meineke, *Fragm. com. græc.*, t. I, p. 171 sqq.
5. V. 875-886.

Elle en parcourt toutes les calamités successives, et, selon la doctrine consacrée du théâtre grec, les rapporte à l'implacable haine du destin.

Oreste revient soutenu par Pylade. Son corps est défaillant, mais son âme demeure ferme. C'est ici le lieu de remarquer que, par une gradation habile, le poëte nous l'a montré qui s'élevait graduellement, des langueurs ou des transports de la maladie, au courage, à la résignation. Sa constance ressort ici par le contraste d'Électre, qu'il conjure en vain de se contenir, et aux larmes de laquelle il finit par se laisser vaincre. Les apprêts de leur mort, leurs adieux, sont pleins de ce pathétique où triomphe la poésie d'Euripide. Il faut les entendre eux-mêmes :

ORESTE.

Je t'en conjure, au nom des dieux, ne me communique point ta faiblesse, ne m'attendris point par le tableau de notre infortune.

ÉLECTRE.

Nous mourrons tout à l'heure : comment ne pas gémir? Tous les hommes pleurent la vie.

ORESTE.

C'est maintenant notre dernier jour, c'est maintenant qu'il nous faut suspendre le nœud fatal, ou aiguiser le glaive.

ÉLECTRE.

Tue-moi donc, ô mon frère, tue-moi; qu'aucun Argien ne puisse attenter à la race d'Agamemnon.

ORESTE.

C'est assez du sang de ma mère; je ne te tuerai point: meurs de ta propre main, et choisis toi-même ton supplice.

ÉLECTRE.

Je le ferai: tu ne vaincras point ta sœur en courage. Mais qu'il lui soit permis de te presser dans ses bras.

ORESTE.

Jouis de ce vain plaisir, si c'est pour des mourants un plaisir que ces embrassements.

ÉLECTRE.

O mon ami! toi, à qui fut si doux, si précieux le nom d'une sœur, toi qui n'eus qu'une âme avec elle!

ORESTE.

Mon cœur se fond à tes paroles. Je veux te rendre ces caresses. Et pourquoi en rougirais-je, infortuné! O sein d'une sœur! doux embrassements! dernier entretien de deux malheureux! tenez-nous lieu de famille et d'hyménée!

ÉLECTRE.

Oh! si un même fer nous immolait! si un seul monument recevait nos cercueils!

ORESTE.

Plût aux dieux! mais, tu le vois, nous n'avons point d'amis pour nous réunir au tombeau[1].

Ce dernier service, il le demande à Pylade; mais celui-ci, qui fut le complice d'Oreste, à qui Électre dut être unie, veut partager leur sort, et s'y obstine malgré leurs instances.

Ici s'arrêtent les mérites d'une tragédie commencée avec génie, mais bien médiocrement terminée. Ces personnages, dont la situation nous a paru jusqu'à ce moment si attendrissante, qui nous élevaient le cœur par le spectacle de leurs pures affections, de leur héroïque dévouement, perdent tout à coup leurs droits à notre intérêt, lorsque nous les voyons concevoir, exécuter des projets d'une froide atrocité. A cette action simple, mais attachante, succèdent une intrigue commune et un de ces dénoûments à machine par lesquels Euripide, dans sa négligence, a gâté tant de beaux ouvrages.

Pylade[2] propose à ses amis de punir, sur Hélène, la trahison de son époux, proposition révoltante[3], adoptée

1. V. 1024-1048.

2. On ne comprend pas trop pourquoi il est excepté du reproche général adressé aux autres personnages dans l'un des arguments anciens de l'*Oreste*. Voyez l'Euripide de Boissonade, t. I, p. 95.

3. Le poëte s'efforce vainement de l'ennoblir par des raisons que

avec une ardeur peu vraisemblable et qui ravale gratuitement tous ces caractères au rang de celui de Ménélas, dont Aristote a dit que le poëte l'avait fait méchant sans nécessité [1].

Électre, à son tour, est d'avis qu'ils se saisissent d'Hermione, envoyée, on se le rappelle, et c'est, on doit le dire, un souvenir déjà bien éloigné, envoyée par sa mère au tombeau de Clytemnestre ; qu'ils en fassent leur otage contre le courroux de Ménélas, et la rançon de leur vie.

L'exécution de ces deux entreprises remplit la fin de la pièce ; il n'y règne plus que l'espèce d'intérêt qui peut s'attacher à une vengeance cruelle et à une lutte vulgaire contre le danger.

En vain Euripide cherche à relever ce qui n'a aucune grandeur. Ces invocations à l'ombre d'Agamemnon, qu'il imite d'Eschyle [2], n'ont plus de sens, quand il s'agit, au lieu du châtiment de Clytemnestre, de l'assassinat d'Hélène. Ces exhortations d'Électre restée sur la scène, qui se mêlent au tumulte intérieur du palais, sont également un emprunt malheureux fait à un admirable passage de Sophocle [3].

La pitié que la jeune Hermione témoigne pour les enfants d'Agamemnon, rend plus insupportable encore le froid artifice par lequel on la trompe et le sort barbare qu'on lui prépare.

Il y a une scène où un Phrygien, esclave d'Hélène, échappé du palais et surpris par Oreste, lui demande lâchement la vie. Le but de cette scène, suivant l'ingénieuse explication de Prévost, est de montrer qu'Oreste tente de se sauver par une plus noble voie; mais si cette intention est réelle, elle est bien détournée, bien difficile à apercevoir; et peut-être loin de sauver ainsi l'héroïsme

Virgile, on l'a remarqué, a prêtées depuis à Énée, tenté d'immoler Hélène (*Én.*, II, 567 sqq.)

1. *Poet.*, xv, xxv.
2. Voyez t. I, p. 352 sqq.
3. Voyez t. II, p.332 sq.

de son Oreste, le poëte l'a-t-il rabaissé au niveau de l'esclave qu'il lui a opposé, par un égal amour de l'existence.

ORESTE.

Tu es esclave et tu crains la mort qui te délivrera de tes maux!

LE PHRYGIEN.

Tout homme, fût-il esclave, aime à voir la lumière.

ORESTE.

Tu dis vrai. Ton bon sens te sauve la vie. Rentre dans le palais[1].

Enfin, c'est une conclusion bien peu satisfaisante que l'apparition merveilleuse d'Apollon, qui vient au secours du poëte embarrassé, en mettant tous ses personnages d'accord; qui termine tant de discordes par l'apothéose d'Hélène, et, comme dans la comédie[2], par l'union de Pylade et d'Électre, d'Hermione et d'Oreste, par deux mariages de raison.

On éprouve véritablement quelque regret en voyant le poëte gâter à plaisir une œuvre qui promettait d'être si belle. Toutefois cette dernière partie n'est pas sans intérêt pour l'histoire de l'art. Elle témoigne du zèle d'Euripide à chercher des effets nouveaux, une plus grande complication d'événements, un plus vif attrait de curiosité et de surprise, plus de mouvement et d'effet théâtral, toutes choses dont manquait encore la tragédie, mais qu'elle ne devait recevoir que des modernes.

Les scoliastes[3], en assimilant cette pièce à l'*Alceste*, pour ce mélange d'impressions diverses qui les rapprochent l'une et l'autre de la comédie, nous mettent sur la voie d'un jugement plus favorable encore. Si l'*Oreste*, en effet, avait appartenu comme l'*Alceste*[4] à ce genre mixte

1. V. 1515 sqq.
2. C'est l'expression d'un scoliaste dans un des arguments qui précèdent le texte. Voyez l'*Euripide* de Boissonade, t. I, p. 94.
3. Voyez, avec leurs *Arguments*, leurs notes sur les derniers vers, 1686 sqq.
4. Voyez dans notre t. I, p. 28 et 31, et dans celui-ci, p. 210 220.

de tragédie, qui, par l'heureux tour du dénoûment et aussi par les touches familières et égayées de la peinture, pouvait prendre, dans la tétralogie, la place du drame satyrique, il y aurait lieu de traiter moins sévèrement certaines dérogations à la gravité, à la sévérité tragique; ces dérogations toutes volontaires devraient être considérées comme attestant la liberté hardie, la souplesse du génie d'Euripide, son habileté à varier, par une sorte de compromis entre les genres admis au théâtre, les formes de l'art[1].

1. C'est ce que s'applique ingénieusement à montrer M. Hartung, *ibid.*, t. I, p. 286 sqq., 471 sqq., faisant de l'*Oreste* la pièce finale d'une tétralogie qu'il compose, en outre, de l'*Antiope*, de l'*Hypsipyle* et des *Phéniciennes*.

CHAPITRE HUITIÈME.

Andromaque.

J'ai montré dans quelle tragédie d'Euripide Racine avait trouvé le modèle de son Oreste. Je me trouve naturellement amené à celle des compositions du même poëte où il a pris la première idée des autres personnages d'Andromaque.

Je dis la première idée, et voudrais pouvoir dire moins encore. Ce sont, en effet, sous des noms antiques, des personnages presque entièrement modernes. Transportés dans un ordre tout autre de mœurs et de sentiments, ils ne pouvaient conserver leur caractère primitif, et devaient nécessairement subir une métamorphose à laquelle nous avons vu que n'ont pas échappé davantage les acteurs de l'*Hippolyte* et de l'*Iphigénie en Aulide*.

Racine s'est fait assurément une grande illusion, ou bien il a voulu abuser ses lecteurs, quand il a dit dans une de ses deux préfaces [1] : « Mes personnages sont si fameux dans l'antiquité, que, pour peu qu'on la connaisse, on verra fort bien que je les ai rendus tels que les anciens poëtes nous les ont donnés. » On voit, je pense, tout le contraire, et l'analyse de l'*Andromaque* grecque suffit pour le démontrer.

La scène est marquée avec une précision qui n'est pas inutile à l'intelligence de la fable. Elle est placée en Thessalie, entre la ville de Phthie, où règne Néoptolème, et celle de Pharsale, qu'il laisse gouverner par le vieux Pélée, dans un lieu peu éloigné de l'une

1. Première préface d'*Andromaque*.

et de l'autre, et qui s'appelle Thétidée, soit parce que Thétis l'a autrefois habité avec Pélée, soit à cause d'un temple consacré, près du palais, à la mère d'Achille, à la divinité domestique de la contrée.

Dans ce temple ouvert aux regards des spectateurs s'est réfugiée Andromaque, autrefois épouse d'Hector, depuis captive de Néoptolème, et qui, forcée, par l'horrible droit de la guerre reconnu dans ces temps barbares, de céder à la passion brutale de son maître, lui a donné un fils, nommé Molossus. Abandonnée pour Hermione à laquelle ce prince s'est uni, poursuivie en son absence par cette femme jalouse et cruelle, qui l'accuse de lui ravir le cœur de son époux et de la frapper de stérilité par des maléfices, elle a caché son enfant dans une retraite ignorée, et est venue demander un asile à ce temple où le poëte nous la montre au début de son ouvrage.

C'est d'elle-même que nous apprenons ces détails; elle nous les expose dans un prologue de formes un peu plus dramatiques que ne le sont communément chez Euripide les morceaux de ce genre, adressés sans trop de façon au public.

Une esclave phrygienne vient annoncer à Andromaque que Molossus a été découvert, et que Ménélas, le père d'Hermione, qui partage la haine et sert d'instrument aux violences de sa fille, est sorti du palais pour s'en emparer. Elle se charge, malgré les dangers d'une telle démarche, d'aller en toute hâte à Pharsale, avertir Pélée, dont Andromaque a déjà, par plus d'un message, réclamé le secours. C'est là une scène fort ordinaire, et qui semble promettre bien peu. Elle n'est pourtant pas sans beautés. Cette femme obscure que l'esclavage a rapprochée de sa reine, lui donne, comme autrefois, le nom de maîtresse. Celle-ci, au contraire, l'appelle sa compagne et son amie[1]. Il y a là un contraste qui frappe d'autant plus, que le poëte, avec la discrétion particulière aux Grecs, s'est moins donné de peine pour le faire ressortir. Il a peint

1. Cf. *Hecub.*, 60 sq., Plaut., *Captiv.*, II, 1, 45, 49.

également avec simplicité, avec naturel, sans aucun faste d'héroïsme, le dévouement de cette pauvre Troyenne, qui ne perd rien de son prix, pour être mêlé d'un peu de frayeur, de quelque hésitation.

Andromaque, restée seule, s'entretient des malheurs de sa patrie et des siens dans une sorte de chant élégiaque[1] que Brumoy compare avec raison aux stances de nos anciennes tragédies. Un tel intermède, qui semble une disparate sur notre scène, était mieux placé sur la scène grecque, où la poésie lyrique se montrait si souvent et sous tant de formes diverses.

Les plaintes d'Andromaque sont belles, mais d'un caractère trop général et trop vague. Nous ne pouvons contredire le sentiment des scoliastes anciens, qui n'y voient qu'un morceau du second ordre, et étendent même cette observation à la pièce entière[2].

Elles sont interrompues par l'arrivée du chœur. Des femmes de Phthie, touchées de pitié pour Andromaque, lui apportent des consolations et lui conseillent toutefois, esclave et sans appui, de céder à la fortune et de quitter son asile.

Hermione vient bientôt appuyer ce conseil timide de ses fureurs. Andromaque lui répond avec une fermeté modeste qui l'élève beaucoup au-dessus de son ennemie, et achève de mettre celle-ci hors d'elle-même. Elle sort en annonçant qu'elle a trouvé un sûr moyen de triompher des refus d'Andromaque et de lui faire abandonner l'autel protecteur de la déesse.

Cette menace obscure ne tarde pas à s'accomplir. Après quelques strophes où le chœur célèbre les suites funestes du crime de Paris, on voit paraître Ménélas avec le jeune Molossus. Il annonce le dessein de le faire mourir, si sa mère ne cède et ne se livre. En vain Andromaque s'em-

1. Voyez ce que dit de ce passage l'abbé Souchay dans une Dissertation sur l'Élégie, *Mémoires de l'Académie des belles-lettres*, t. VII, p. 335

2. Argum. *Andromach.* Peut-être comme on l'a quelquefois remarqué, faut-il entendre par τῶν δευτέρων que la pièce est du nombre de celles qui, dans les concours, n'obtinrent que la seconde place.

porte contre cette lâche cruauté, invoque le nom de Néoptolème qu'elle outrage et qui sans doute en punira les auteurs ; Ménélas lui répète froidement l'arrêt odieux qu'il a porté. Il faut qu'elle meure ou voie mourir son fils. Son choix n'est pas douteux, elle se remet aux mains de ses persécuteurs, et le trouble de son âme, dans un tel moment, les efforts désespérés de l'innocence qu'on opprime, le cri de détresso et le dévouement passionné de l'amour maternel, tout cela est rendu avec ce pathétique déchirant qui n'a jamais manqué au génie d'Euripide.

« .... Douloureuse alternative! cruelle rançon, qui m'est demandée! Que j'accepte, que je refuse, je suis également malheureuse. O toi, que si peu de chose pousse à de tels excès, pourquoi veux-tu me tuer? que t'ai-je fait? Ai-je livré tes États, massacré tes enfants, embrasé ton palais? J'ai cédé à la force, je suis entrée malgré moi dans le lit de mes maîtres : faut-il me tuer, pour ce crime involontaire, et en épargner l'auteur? faut-il se détourner de la cause, et ne poursuivre que ses suites? Hélas! quel comble de maux! ô ma patrie, à quoi suis-je réduite! devais-je, dans l'esclavage, mettre au jour des enfants, et à toutes mes misères ajouter cette misère nouvelle[1]? Quelle douceur m'offrirait encore la vie? où reposer mes regards? sur mon sort présent? sur ma fortune passée? J'ai vu Hector égorgé, et emporté par un char, dans la poussière; j'ai vu, spectacle affreux! Ilion livré aux flammes[2]; esclave, on m'a traînée par les cheveux vers les vaisseaux des Grecs, et, transportée à Phthie, je suis tombée dans les bras des meurtriers d'Hector. Mais, que fais-je? et pourquoi revenir sur ces malheurs, déjà loin de moi, lorsque d'autres sont là, qui me menacent et que je dois pleurer? Un fils m'était resté, un fils, l'œil de ma vie; et ils vont le tuer! Non, il ne périra pas, pour racheter mes jours misérables : le sauver est tout mon espoir, et quelle honte à moi de n'oser mourir à la place de mon enfant! Voyez! je quitte l'autel; je me livre en vos mains; vous pouvez me tuer, m'égorger, me charger de liens, entourer mon cou du nœud fatal! O mon enfant, je t'ai donné la vie, et, pour que tu ne meures pas, je m'en vais chez Pluton. Si tu échappes à ton destin, souviens-toi de ta mère, de ses souffrances, de son trépas; dis à ton père, avec des baisers, des larmes, de tendres caresses, dis-lui ce que j'ai fait pour toi. Ah! nos enfants sont

1. J'ai suivi, à partir de cet endroit, dans l'ordre des vers, l'arrangement proposé par Musgrave et adopté par d'autres éditeurs.
2. Ces souvenirs sont éloquemment rappelés dans les fragments

notre âme, notre vie; celui qui, sans l'avoir connue, condamne cette tendresse, celui-là peut-être a moins de peines; mais aussi, quel triste bonheur![1] »

Ménélas n'est point attendri par des paroles si touchantes; malgré l'intercession du chœur, qui le supplie d'épargner Andromaque, il ordonne qu'on l'enchaîne, et quant à Molossus, il déclare, avec une barbarie impudente et brutale, que sa fille en décidera. Andromaque trompée éclate en plaintes et en reproches; au milieu d'un dialogue animé est jeté ce trait charmant : « Quoi! vous arracherez cette tendre colombe de dessous l'aile de sa mère[2]? » On les entraîne tous deux dans le palais, et le chœur dé-

suivants de l'*Andromaque* d'Ennius, que nous ont conservés Cicéron (*Tusc.*, III, 19; *de Orat.*, I, 64; III, 58; *Tusc.*, I, 35, 44) et Varron (*de Ling. lat.*, IX. Cf. O. Ribbeck, *Trag. latin. reliq.*, 1852, p. 21 sqq.):

. . . . Quid petam
Præsidii? quid exsequar? quo nunc aut exsilio aut fuga
Freta sim? Arce et urbe sum orba; quo accedam, quo applicem?
Cui nec patriæ aræ domi stant : fractæ et disjectæ jacent :
Fana flamma deflagrata, tosti alti stant parietes
Deformati, atque abiete crispa....

O pater, o patria, o Priami domus,
Septum altisono cardine templum :
Vidi ego te, adstante ope barbarica,
Tectis cæiatis, laqueatis,
Auro, ebore, instructum regifice....

Hæc omnia vidi inflammari,
Priamo vi vitam evitari,
Jovis aram sanguine turpari....

Vidi, videreque passa sum ægerrime,
Curru Hectorem quadrijugo raptarier....
Hectoris natum de muro jactarier.

« Où chercher, où trouver un appui? Quel exil, quelle fuite me sauvera? Je n'ai plus ni citadelle ni ville : où sera mon refuge? Je n'ai plus même les autels paternels : ils sont brisés, dispersés. De nos temples ravagés par la flamme, il ne reste plus debout que des murailles noircies, désolées.... O mon père, ô ma patrie, ô maison de Priam, demeure aux portes retentissantes; je t'ai vue avec tes richesses, ton éclat, tes voûtes, tes sculptures, tes lambris royalement embellis d'or et d'ivoire.... Oui, j'ai vu tout cela livré aux flammes; j'ai vu Priam arraché de force à la vie, et souillant de son sang l'autel de Jupiter.... J'ai vu, le cœur plein de tristesse, Hector traîné par les chevaux d'Achille.... J'ai vu le fils d'Hector précipité des murs de Troie. »

1. V. 385-421.
2. V. 442.

plore dans ses chants ces conséquences funestes d'un double hyménée.

Bientôt reparaissent la mère et le fils que l'on mène à la mort, par l'ordre de Ménélas. Une situation de ce genre invitait naturellement la muse plaintive d'Euripide, et il faut entendre quels douloureux accents elle fait éclater dans cette espèce de lamentation lyrique :

ANDROMAQUE.

Les mains ensanglantées par ces liens, on m'entraîne aux sombres demeures.

MOLOSSUS.

O ma mère, ma mère, j'y descends avec toi, sous ton aile.

ANDROMAQUE.

Quel sacrifice, ô princes de la Phthiotide!

MOLOSSUS.

Viens, mon père, secourir les tiens.

ANDROMAQUE.

Cher enfant, tu vas reposer sur le sein de ta mère, au tombeau, sous la terre, ton corps près de son corps.

MOLOSSUS,

Hélas! hélas! infortuné! quel est mon sort! quel est le tien, ma mère[1]!

A-t-on remarqué comme cette image que nous citions tout à l'heure, cette image d'un pauvre oiseau arraché de dessous l'aile de sa mère, revient naturellement dans les discours de Molossus[2], qui l'a retenue et la répète avec l'éloquence enfantine de la douleur?

Voici maintenant Ménélas qui hâte la marche de ses victimes, et dont la voix sombre et redoutable forme comme la basse de leur lugubre concert. Qu'on me passe ici cette expression, qui convient peut-être pour une scène d'une composition toute musicale.

MÉNÉLAS.

Allez au tombeau; sortis d'une ville ennemie, vous périrez

1. V. 494-506.
2. V. 497 sq.

tous deux par une double loi. Toi, c'est ma sentence qui t'immole, et ton enfant, celle de ma fille, celle d'Hermione. Quelle folie à un ennemi d'épargner son ennemi, lorsqu'il peut le faire périr, et délivrer ainsi sa maison de toute crainte[1]!

Dans sa détresse, dans son indignation, quel secours invoquera contre cette oppression la mère de Molossus? Qui le croirait? le secours d'Hector! C'est, ce me semble, un trait de génie, qui n'a point été remarqué, que cet appel inattendu, où éclate, au milieu des alarmes d'Andromaque pour le fruit d'une union qu'elle déteste, l'inviolable amour qu'elle conserve à son premier, à son seul époux.

ANDROMAQUE.

O mon époux, mon époux! ô fils de Priam! si ta main, si ta lance pouvaient combattre pour moi!

MOLOSSUS.

Infortuné! où trouver des chants magiques, pour conjurer le trépas[2]?

Ces paroles rappellent Andromaque, des pensées belliqueuses d'un autre temps, au sentiment de sa faiblesse, au langage de la servitude.

ANDROMAQUE.

Presse les genoux de ton maître, mon fils, implore-le.

MOLOSSUS.

O cher prince, cher prince, fais-moi grâce de la mort.

ANDROMAQUE.

Malheureuse! mon cœur se fond; et de mes yeux, comme des flancs obscurs d'une roche, distillent de tristes pleurs.

MOLOSSUS.

Hélas! hélas! comment pourrai-je me dérober à mes maux!

MÉNÉLAS.

Pourquoi tomber à mes pieds? Prie plutôt les rochers ou les

1. V. 507-514.
2. V. 515-519.

flots. Je dois aux miens mon appui; mais pour toi je ne me sens rien. N'ai-je point consumé ma vie à prendre Troie et ta mère? Jouis du bonheur d'être son fils et descends avec elle aux enfers[1].

Ainsi, comme tout à l'heure, par une disposition symétrique, semblable, je le répète, à la distribution des parties d'un morceau lyrique, les cris plaintifs de la douleur et du désespoir sont coupés par cette terrible reprise de la haine implacable et féroce.

A la suite de ces scènes de douleur et d'effroi, arrivées à leur dernier terme, l'apparition subite et pourtant prévue de Pélée forme un coup de théâtre intéressant. Mais, il faut bien le remarquer, c'est un coup de théâtre, artifice presque inconnu jusqu'ici à la simplicité de la tragédie grecque. Elle ne se contente plus des révolutions nécessaires du cœur humain; elle recherche, par la combinaison des accidents du drame, un effet de surprise.

Pélée arrive d'un pas aussi rapide que le lui permet sa vieillesse, et du plus loin qu'il peut se faire entendre, s'adressant à la foule et à Ménélas, il s'efforce de suspendre le fatal sacrifice qui allait s'accomplir. Enfin, il est parvenu jusqu'à Andromaque, et lui demande pour quelle raison et de quel droit, en l'absence de Pélée et sans l'aveu de Néoptolème, on l'a ainsi chargée de liens, pourquoi on la traîne à la mort avec son enfant, comme une brebis et son agneau[2], ajoute-t-il, par une de ces vives et familières figures qui animent si naturellement la poésie dramatique des Grecs.

Andromaque répond et dit au vieillard ce que sans doute il n'ignorait pas, mais ce qu'il a voulu se faire redire en présence de Ménélas. Elle fait valoir, avec l'éloquence et même l'art du malheur, tous les droits qu'elle a à sa protection; et, tombant à ses pieds, elle s'excuse de ne pouvoir, retenue comme elle l'est par des liens, porter une main suppliante vers son visage. Virgile, on se le rap-

1. V. 520-535.
2. V. 548.

pelle, a heureusement profité, dans son Énéide[1], de ce trait ingénieux et touchant :

> Cette vierge sacrée et si chère à Pallas,
> Cassandre échevelée, et par de vils soldats
> Traînée indignement du fond du sanctuaire,
> Levait au ciel ses yeux enflammés de colère ;
> Ses yeux.... des fers, hélas! chargeaient ses faibles mains[2].

Pélée ordonne qu'on délivre Andromaque ; Ménélas s'y oppose ; ils réclament, l'un l'autorité d'un roi dans ses États, l'autre celle d'un maître sur son esclave ; une dispute, d'une violence homérique, s'engage entre les deux princes, qui se menacent de leurs sceptres et sont près d'en venir aux mains. Bientôt, dans des répliques développées, et qui se répondent, comme cela est fréquent chez Euripide, ils s'accusent et se justifient, cherchant à se blesser par des sarcasmes moqueurs et d'odieuses imputations. Dans le nombre se rencontrent des vers dont l'indiscrète application coûta, à ce que l'on raconte[3], la vie à Clytus. Comme Ménélas paraît tirer vanité de la guerre de Troie, Pélée se plaint de l'inégale distribution de la gloire. Lorsqu'une armée, dit-il, triomphe des ennemis, ce ne sont pas ceux qui ont travaillé à la victoire, c'est le général seul qui en recueille l'honneur[4].

Après une longue contestation, Ménélas cède enfin au double avantage de l'âge et du rang. Il reprend le chemin de Sparte, couvrant la honte de sa retraite par le prétexte d'une guerre qui l'y rappelle[5]. Pélée revient auprès d'Andromaque ; il s'empresse lui-même à détacher ses liens, et invite à le seconder dans cet office le jeune

1. II, 403.
2. Trad. de Delille.
3. Voyez t. I, p. 138 sq.
4. V. 684-687.
5. V. 723 sqq. Ce passage où l'on a vu quelquefois une allusion à une guerre réelle, est un de ceux dont on s'est servi pour assigner par conjecture une date à l'*Andromaque*. Samuel Petit, *Miscellan.*, lib. III, ch. XVI, Bœckh, *Græc. trag. princ.*, XV, s'en sont autorisés pour

Molossus. Ses paroles sont pleines de pitié pour la mère, et de tendresse pour le fils, en qui le vieillard, malgré l'illégitimité de sa naissance, chérit un rejeton de sa race.

« Retirez-vous, esclaves ; voyons si quelqu'un de vous m'empêchera de la délivrer. Relève-toi, malheureuse. Que moi-même, de mes mains tremblantes, je rompe ces nœuds redoublés. Comme ce méchant a maltraité des mains si délicates ! Pensais-tu donc garotter un taureau ou un lion ? avais-tu peur qu'elle ne s'armât d'une épée pour se défendre contre toi ? Viens ici, viens, mon enfant ; aide-moi à détacher les liens de ta mère. Oh ! je t'élèverai à Phthie, pour les combattre un jour et les vaincre[1].... »

Ce discours, et le tableau qu'il retrace, sont véritablement d'une grâce et d'une naïveté charmantes. On en peut dire autant des remercîments d'Andromaque, mêlés d'un reste de crainte, et de la réprimande que lui adresse le vieillard, fier de la fermeté qu'il vient de montrer, et quelque peu blessé qu'on se défie ainsi de sa protection.

ANDROMAQUE.

O vieillard, que les dieux vous favorisent, vous et les vôtres, pour avoir sauvé mon enfant et sa pauvre mère. Mais prenez garde que, cachés dans quelque lieu solitaire de la route, nos ennemis ne nous surprennent et ne nous ravissent. Un vieillard, une faible femme, un jeune enfant! Oh ! si, échappés au danger, nous allions y retomber de nouveau !

PÉLÉE.

Laissez là ces craintes de femme. Allez, allez. Qui oserait vous toucher? il s'en repentirait. Grâce aux dieux, nous avons dans Phthie assez de cavaliers et de fantassins, et nous ne sommes pas encore si affaiblis par l'âge que vous le pensez.

rapporter la représentation de cette tragédie à la deuxième année de la xc[e] olympiade. M. Th. Fix, *Eurip.*, éd. F. Didot, 1843, *Chronol. fabul.*, p. IX, se range à l'avis de ceux qui ne voient dans les paroles de Ménélas qu'un prétexte imaginé à l'instant pour se tirer d'une situation embarrassante, sans qu'il y faille chercher subtilement une intention secrète du poëte.

1. V. 706-715.

Un homme comme lui, je le vaincrais d'un seul regard, tout vieux que je suis. Un vieillard courageux vaut bien des jeunes gens. Que sert-il à un lâche d'être fort[1]?

J'ai traduit ce passage, qui nous montre l'humain, le généreux Pélée un moment emporté par un mouvement d'innocente jactance, parce qu'il m'a paru très-propre à faire comprendre le génie libre et flexible de cette tragédie, qui s'approche ainsi sans crainte et sans effort des limites de la comédie. L'épopée faisait quelquefois de même. Chez Virgile[2], cet élève des Grecs, le bon Latinus, lorsqu'il traite avec Énée, s'enchaîne lui-même, comme s'il avait conscience de sa faiblesse, par d'ambitieuses protestations d'inflexible fermeté. Ces personnages tragiques et épiques ont quelque chose de la comique énergie du Chrysale de nos Femmes savantes.

Pélée est parti, probablement pour Pharsale, avec ceux qu'il a si heureusement délivrés; et le chœur, qui tout à l'heure lui donnait presque tort, dans sa dispute avec Ménélas, célèbre maintenant ses louanges. Cela n'a rien d'étonnant, puisque l'avantage lui demeure, et que le chœur, c'est le public. Ainsi, dans les pièces grecques, la foule elle-même avait son rôle, son caractère; elle s'y montrait, ce qu'elle est dans tous les temps et partout, rigide en paroles, mais timide en conduite; amie de la vertu malheureuse, mais complaisante pour le crime puissant; portée du reste à prendre parti pour le dévouement et le courage, toutes les fois qu'ils réussissent.

La duplicité d'action et d'intérêt est un défaut très-rare chez les Grecs. Ils n'en étaient que trop défendus par l'excessive simplicité de leurs compositions. Euripide cependant y est tombé plus d'une fois mais, comme nous aurons occasion de le reconnaître dans la suite, moins par inadvertance que par système. De même que Térence ne faisait quelquefois qu'une comédie de deux

1. V. 741-756.
2. *Æn.*, XII, 203.

comédies de Ménandre, de même il arrivait à Euripide de rassembler dans une seule tragédie des sujets qui eussent offert à ses devanciers la matière de plusieurs tragédies distinctes. On aperçoit partout, dans son théâtre, le dessein d'ajouter à l'intrigue une complication nouvelle.

Ici, par exemple, après une première pièce, sur la rivalité d'Andromaque et d'Hermione, on en voit commencer comme une seconde, sur la mort de Néoptolème[1]. Par une fatalité commune à un grand nombre des productions d'Euripide, et que n'ont pu surmonter les lois de la gradation, cette seconde pièce n'est pas, à beaucoup près, la meilleure. Nous ne pouvons savoir s'il y avait précédé ou suivi Sophocle, auteur d'une tragédie d'*Hermione*, précisément sur le même sujet [2], et dont quelque chose nous est connu par ce qui reste de l'imitation qu'en fit chez les Romains, après Livius Andronicus, Pacuvius[3].

Une esclave d'Hermione, sa nourrice, comme on l'a conjecturé[4] d'après l'expression de tendresse familière que lui a prêtée le poëte, annonce que sa maîtresse, troublée du sentiment de l'horrible action qu'elle a voulu commettre, effrayée du châtiment auquel l'exposent le départ de Ménélas et le retour prochain de son époux, veut se donner la mort. En effet, cette princesse paraît bientôt sur la scène, au milieu de ses esclaves qui

1. Elle semble annoncée à la fin de l'*Oreste*, v. 1648 sqq. Cette duplicité d'action, reconnue jusqu'ici par tous les critiques, M. Hartung, dans son *Euripid. restitut.* 1844, t. II, p. 108 sqq., s'applique à la faire disparaître au moyen d'une explication nouvelle du sujet de la pièce. Ce sujet c'est, selon lui, la ruine de la maison de Pélée par suite de ses rapports avec la famille des Atrides.

2. Eustathe, ad Hom. *Odyss.* IV; Schol. Eurip., *Orest.*, 1649; cf. Hyg., *Fab.* CXXIII.

3. Sur la restitution difficile de ces pièces, voyez, en dernier lieu, E. A. J. Ahrens, *Sophocl. fragm.*, éd. F. Didot, 1842, p. 291; O. Ribbeck, *trag. lat. reliq.* 1852, p. 3, 80, 320.

4. Hardion, sur l'autorité du scoliaste et d'un manuscrit de la Bibliothèque du Roi, n° 2793, *Mém. de l'Acad. des belles-lettres*, t. IX, p. 36 sqq. La plupart des éditions la désignent par le mot Τροφός.

cherchent vainement à contenir ses transports, dans tout le désordre d'un désespoir, qui a paru à la plupart des critiques trop subit, trop peu motivé, et auquel la perversité du personnage ne permet pas de prendre beaucoup d'intérêt.

Tout à coup un étranger survient. Il se nomme Oreste, dit-il, se rend à Dodone pour y consulter l'oracle, et, passant par la Phthiotide, près du palais du fils d'Achille, a cru devoir venir s'informer du sort d'Hermione, sa parente. Celle-ci se jette à ses pieds, et, après lui avoir déclaré dans quel danger l'ont précipitée sa jalousie et ses entreprises contre Andromaque, elle le conjure de l'emmener pour la soustraire à tout ce qu'elle redoute. Oreste fait alors connaître qu'instruit de la discorde qui troublait la maison de Néoptolème, il est venu avec des hommes armés dans le dessein d'y reprendre une épouse qui lui fut promise et dont le mari d'Hélène et le fils d'Achille l'ont injustement frustré[1]. Il annonce même obscurément qu'il a préparé, contre ce dernier, dans la ville de Delphes, où Néoptolème s'est rendu pour fléchir Apollon irrité contre lui, une trame à laquelle le mal-

1. Dans l'*Hermione* de Sophocle (voyez page précédente), autant qu'on peut le conjecturer par les fragments de l'*Hermione* de Pacuvius, Oreste et Néoptolème se disputaient Hermione en présence de Ménélas. A cette contestation peuvent se rapporter les vers suivants conservés par le grammairien Nonius (v. v. *Flexanima, Dicere, Aptus, Autumare*) :

O flexanima, atque omnium regina rerum oratio....
Prius data est, quam tibi dari dicta, aut quam reditum est Pergamo....
Quod ego, in acie celebre objectans vitam, bellando aptus sum....
Quid benefacta mei patris, cujus opera te esse ultum autumant.

ORESTE OU NÉOPTOLÈME.

O parole qui changes les cœurs et gouvernes toutes choses !...

ORESTE.

On me la donna, avant qu'il fût question de te la donner, avant que les Grecs fussent revenus de Troie....

NÉOPTOLÈME.

Ce que j'ai acquis au prix de mes dangers, en exposant ma vie dans les combats (tu me le disputes ?)...

ORESTE.

Où sont les services de mon père, par lesquels on sait que tu as obtenu vengeance ?...

heureux prince doit nécessairement succomber. Hermione consent, par son silence, à la mort de son époux, et suit ce libérateur qu'elle achète d'un tel prix.

Cette scène a justement révolté. La passion n'excuse ici ni Hermione ni Oreste [1]. L'une n'agit que par crainte, l'autre que par calcul de vengeance et d'intérêt : car ce n'est pas l'amour qui le presse, comme le supposent la plupart des critiques, et comme le leur ont fait croire les traducteurs ; il recherche tout simplement un hymen à sa convenance, se l'assure, sans scrupule, par le rapt et l'assassinat.

Averti de ces événements, et sans doute arrêté par cette nouvelle dans sa marche vers Pharsale, Pélée reparaît sur la scène, et apprend du chœur le danger dont les complots d'Oreste menacent son petit-fils. Bientôt on vient lui raconter comment il a péri sous les coups des habitants de Delphes, ameutés contre lui [2].

Deux scènes seulement séparent les menaces d'Oreste du récit de cet accident tragique qui les accomplit. Cela est bien peu vraisemblable, si l'on songe surtout quelle est la distance de la ville de Phthie à celle de Delphes. Rien, il est vrai, dans le texte, comme on l'a dit [3], ne force de croire qu'Oreste ait été présent au meurtre préparé par ses intrigues. Quelques-uns [4] ont même pensé

1. Il en est autrement chez Ovide, où Hermione réclame aussi le secours d'Oreste, par une lettre, qui atteste leur amour mutuel, mais, comme dans toutes les pièces du même recueil, en termes plus élégants, plus ingénieux que passionnés, et d'une coquetterie de pensée et de style bien peu d'accord avec de si tragiques aventures. Voyez *Héroïd. Épistol.* VIII, *Hermione Orestæ;* cf. *Trist.*, II, 399.

2. Peut-être au récit correspondant de l'*Hermione* de Sophocle appartenait ce que Pacuvius a ainsi traduit ou imité (voyez Varron, *de Ling. lat.*, IV ; Nonius, v. *Clypeat.*) :

Currum liquit, chlamyde contorta astu clypeat brachium.

« Il a quitté son char et de sa chlamyde, roulée autour de son bras, il se fait un bouclier. »

3. Hardion, *Mémoires de l'Acad. des belles-lettres*, t. VIII, p. 264 sqq. contredit par Musgrave, Heath, Brunck, suivi par Boissonade (*Notulæ in Andromachen ;* Eurip., t. II, p. 353).

4. Prévost et autres, mais non Métastase, qui, dans le chapitre de



que lorsqu'il l'annonce comme prochain, il est déjà commis. Mais, quoi qu'on doive admettre de ces hypothèses officieuses, il n'en reste pas moins vrai que le poëte s'est donné pour la durée de son action de grandes libertés, et de cet exemple, comme de beaucoup d'autres, on peut conclure que la règle de l'unité de temps, établie par les Grecs, et dont la présence continuelle du chœur leur faisait une loi, n'exerçait pas cependant sur leur théâtre une autorité aussi despotique que sur le nôtre.

On apporte à Pélée le corps de Néoptolème, et tandis qu'à cette vue il fait éclater ses regrets, Thétis, à qui il fut autrefois uni, lui apparaît. Elle l'engage à modérer l'excès de sa douleur; elle-même n'a-t-elle pas été réduite à pleurer un fils? Elle lui ordonne d'ensevelir celui qu'il regrette au pied de l'autel pythien, dans le temple de Delphes, pour que ce tombeau y soit un monument éternel de la violence de ses habitants. Andromaque épousera Hélénus et se retirera chez les Molosses, où doit régner son fils Molossus et sa postérité. Quant à Pélée, il recevra de la déesse qui l'honora de son alliance le don de l'immortalité; il en jouira, près d'Achille, dans l'île de Leucé, demeure des héros, des bienheureux.

Cette intervention commode d'une divinité, qui vient, au signal du poëte, concilier par ces paisibles arrangements les divers intérêts du drame, pourvoir à la vengeance de Néoptolème, à l'établissement de sa race, et comme à la retraite de son aïeul, nous paraît, avec raison, un dénoûment assez froid. Il avait alors une sorte d'intérêt local, qui le ranimait un peu. Il rappelait aux Grecs les traditions fabuleuses de leur histoire, expliquait l'origine obscure de leurs monuments, consacrait l'antiquité d'une famille royale qui depuis longtemps régnait dans la Grèce, et de laquelle devait dans la suite se vanter de sortir Pyrrhus, l'ennemi des Romains[1].

ses malignes *Observations* consacré à l'*Andromaque*, traite d'*impardonnable* l'*invraisemblance* q l'on peut ici reprocher à Euripide.

1. Plutarch., *Vit. Pyrrh.*, 1.

Il paraît, en outre, qu'Euripide n'avait pas négligé, selon sa coutume, de donner à cette pièce le mérite des allusions contemporaines, mérite quelquefois utile au succès d'un drame, mais seulement auprès des contemporains. Ainsi l'on y trouve de très-nombreuses[1] et très-violentes tirades contre Sparte[2], qui prouvent avec évidence que la pièce fut composée à une époque de rupture et d'inimitié entre les deux républiques, soit la huitième, soit la treizième, soit la vingtième année de la guerre du Péloponnèse[3]. On y trouve aussi des passages[4] qui semblent être la satire d'une forme d'administration introduite, vers cette même époque, par suite des malheurs de la guerre, dans le gouvernement d'Athènes[5]. Ce n'est pas tout : la censure perpétuelle[6] d'un double hyménée, la vive peinture du trouble qui peut en résulter pour les familles, se rapportaient soit à la loi de Périclès, qui avait consacré l'état et les droits des enfants illégitimes[7], soit à une autre loi dont on ignore l'auteur, dont l'existence même paraît douteuse, et qui, pour réparer les pertes de la guerre et de la peste, avait, prétend-on, autorisé la bigamie[8]. Dans ce dernier système, Euripide, qui, comme Socrate, aurait, dans un âge assez avancé, profité follement de l'indulgence de la législation, aurait aussi, pour expier son imprudence et pour la réparer, travaillé à l'abolition de la fatale loi, par cette sorte de remontrance que permettait la liberté du théâtre, et qui était comme le droit de pétition d'Athènes.

Mais, je le répète, pour nous, ces intentions détournées sont absolument perdues, et je me persuade qu'auprès des Athéniens eux-mêmes, à qui elles n'échappaient

1. V. 320, 446, 462, 581, 724, 762 sqq., etc.
2. Schol. Eurip., *Orest.*, 365; *Androm.*, 445.
3. Samuel Petit, *ibid.* Cf. Bœckh, *ibid.*; God. Hermann, ***Præfat. ad Andromachen;*** Clinton, ***Fast. hellenic.***, p. 79; Hardion, *ibid*, p. 264, 276.
4. V. 470, 477, 692 sqq.
5. Hardion, *ibid.* Cf. Th. Fix, *ibid.*
6. V. 177, 465 sqq., etc.
7. Hardion, *ibid.*
8. **L. Racine, *Mémoires de l'Acad. des belles-lettres*, t. X, p. 311 sqq.**

pas et qui y trouvaient du plaisir, elles nuisaient, par leur multiplicité, au véritable intérêt de l'ouvrage. Ce n'est jamais impunément qu'on transforme une pièce de théâtre en un pamphlet politique.

N'est-il pas remarquable que cet esprit d'allusion ait dénaturé certains caractères; que la rudesse des rôles de Ménélas et d'Hermione, exprimée d'ailleurs avec énergie, si elle ne pouvait l'être avec charme, ait été à dessein exagérée [1] dans le dessein d'offrir une image maligne, une odieuse allégorie de la violence et de la perfidie reprochées par Athènes à sa rivale Lacédémone?

Si les souvenirs nationaux, les traits de localité et de circonstance dont abonde cette tragédie, sont sans effet pour nous, si plusieurs de ces personnages nous repoussent par l'expression ou trop chargée ou trop fidèle de la barbarie, que peut-il donc lui rester qui nous y attire? Uniquement ce que je me suis attaché à faire ressortir dans cette analyse, les peintures touchantes et dans le génie d'Euripide, que présentent soit la fidélité de l'esclave troyenne, soit l'humanité du vieux et faible Pélée, soit l'innocence de Molossus, soit enfin l'héroïsme maternel si vrai, si simple de ce rôle d'Andromaque que deux grands poëtes ont dignement loué en l'imitant.

Je ne puis en venir de l'ouvrage d'Euripide à celui de Racine, sans m'arrêter à un morceau célèbre [2] placé entre eux dans l'ordre du temps, et qui leur sert comme de lien. L'inspiration du poëte grec a été recueillie par Virgile, qui l'a transmise, plus pure peut-être et plus vive encore, au poëte français. Ainsi, pour emprunter à l'antiquité [3] une figure prise de ses usages [4], dans le

1. C'est peut-être par la même raison que Ménélas est montré sous un jour si fâcheux dans l'*Oreste*. Voyez plus haut, p. 263 sq.

2. Je ne parle pas de l'*Andromaque* d'Ennius, citée plus haut (p. 276) ; elle n'était pas, à ce qu'il semble, imitée de l'*Andromaque* d'Euripide, et se rapportait plutôt à un épisode de ses *Troyennes*. De l'*Andromaque* d'Attius on ne sait rien, absolument, que son existence.

3. Lucret., *de Nat. Rer.*, II, 78.

4. Voyez t. I, p. 299 sq.

stade d'Athènes, le flambeau que se passaient les coureurs arrivait tout éclatant jusqu'au bout de la carrière.

On me pardonnera de traduire en prose les vers de Virgile. L'élégante traduction de Delille ne leur a pas toujours conservé ce caractère de simplicité que l'auteur de l'Énéide tenait des Grecs non moins que de son génie, et qui est un des principaux objets de notre étude.

Énée raconte que, conduit en Épire par les hasards de son voyage, il y apprit une nouvelle étrange. Un fils de Priam, Hélénus, régnait sur les Grecs; il possédait la couche et le sceptre de Pyrrhus, et Andromaque avait retrouvé en lui un époux troyen.

« Je m'étonne et brûle d'entretenir ce héros, de l'interroger sur ces grands événements. Je quitte ma flotte et le rivage, et m'avance vers la ville. Ce jour même, non loin des portes, dans un bois sacré, aux bords d'un faux Simoïs, Andromaque offrait à la cendre d'Hector un sacrifice solennel et des présents funèbres; elle appelait ses mânes auprès d'un vain tombeau, de deux autels de gazon, consacrés par elle à de chers souvenirs et qui faisaient couler ses larmes. Lorsqu'elle m'aperçoit de loin, lorsqu'elle voit autour d'elle les armes de Troie, éperdue, interdite, frappée de cette vision inattendue, tout son corps se roidit, la chaleur l'abandonne, elle tombe, et un long temps s'écoule avant qu'elle puisse me dire : « N'est-ce point une « trompeuse image? est-ce bien toi qui viens t'offrir à mes « yeux, fils d'une déesse? vivrais-tu en effet? ou, si tu ne jouis « plus de la lumière, dis-moi où est Hector. » A ces mots, elle répand des torrents de larmes et remplit tout le bois de ses cris. Au milieu de ses transports, à peine puis-je moi-même, dans mon trouble, trouver pour lui répondre quelques paroles sans suite, quelques sons entrecoupés : « Oui, je vis; oui, je « traîne encore mes jours parmi toutes les misères. N'en doute « point; ce que tu vois, n'est point un songe... Et toi, autrefois « unie à un tel époux, toi, tombée de si haut, quel est aujour- « d'hui ton sort? Aurais-tu revu une fortune digne de toi? « L'Andromaque d'Hector est-elle la femme de Pyrrhus? » Elle baissa les yeux et d'une voix affaiblie : « Heureuse, dit- « elle, entre toutes, la fille de Priam, condamnée à mourir « sur une tombe ennemie, au pied des murailles de Troie! « Elle ne s'est point vue soumise à la honte d'un partage, « comme un vil butin; elle n'est point entrée, captive, au « lit d'un vainqueur et d'un maître. Nous, hélas! arrachée « de notre patrie en cendres, traînée de mers en mers, il

« nous a fallu subir les orgueilleux caprices du fils d'Achille, « et devenir mère au sein de la servitude. Cependant Pyrrhus « recherche l'hymen d'Hermione et l'alliance de Sparte; il « m'abandonne, esclave, aux bras de l'esclave Hélénus. Indigné qu'on lui enlève l'épouse qui lui fut promise, poussé « par les Furies vengeresses, Oreste surprend son rival sans « défense et l'égorge aux pieds des autels. Par la mort de « Néoptolème, une moitié de ses États devint le partage d'Hélénus; il l'a nommée Chaonie, en mémoire du troyen Chaon; « il a bâti, sur ces collines, une nouvelle Pergame. Mais toi, « quels vents, quels destins t'ont conduit? tu ne pouvais con- « naître notre histoire; sans doute qu'un dieu t'a poussé vers « nos bords. Et Ascagne vit-il toujours, jouit-il de la lumière?... « dans un âge si tendre, songe-t-il quelquefois à la mère qu'il « a perdue? se forme-t-il déjà aux antiques vertus, aux senti- « ments d'un homme et d'un guerrier? sent-il qu'il est le fils « d'Énée et le neveu d'Hector? » Tels étaient ses discours, interrompus de ses larmes et de ses longs et vains gémissements, lorsque, sorti des remparts, avec une suite nombreuse, le noble fils de Priam, Hélénus, vient à notre rencontre; il accueille ses concitoyens, il les conduit joyeux vers son palais, et aux plus doux entretiens il mêle de nombreuses larmes. J'avance, et reconnais une petite Troie, une image de la grande Pergame, un ruisseau aride décoré du nom de Xanthe, et je baise, en entrant, le seuil d'une autre porte Scée[1].... »

A ces détails touchants succèdent, un peu longuement, un peu froidement, les révélations prophétiques qu'Énée obtient d'Hélénus. Ils reparaissent, au départ du héros, dans le tableau des adieux que lui adressent ses hôtes:

« .... Non moins attendrie que son époux, non moins sensible à notre départ, Andromaque offre au jeune Iule des vêtements de pourpre, enrichis d'une broderie d'or, un manteau phrygien, de précieux tissus. « Recois aussi, lui dit-elle, aima- « ble enfant, ces ouvrages de mes mains; qu'ils soient pour « toi un souvenir d'Andromaque; qu'ils te rappellent long- « temps l'amitié de l'épouse d'Hector. Prends-les : ce sont, « hélas, les derniers dons de tes proches; ô toi, la seule image « qui me reste de mon Astyanax! Voilà ses yeux, ses traits, la « grâce de son maintien! Il aurait aujourd'hui ton âge; il se- « rait comme toi dans la fleur de l'adolescence[2].... »

Je ne crains pas que cette citation, quoique longue,

1. *Æn.*, III, 294-351.
2. *Ibid.*, 482-491.

paraisse une digression. N'est-ce pas un commentaire bien instructif et surtout bien intéressant de la poésie grecque, que cette autre poésie, formée à son image, qui l'explique par sa ressemblance et aussi par le mélange de traits un peu divers ?

Ceux de mes lecteurs à qui ma faible version a rappelé le souvenir des vers admirables de Virgile, auront sans doute remarqué comment l'expression naïve et familière d'Euripide y prend un tour plus élégant et plus élevé. C'est la même simplicité de mœurs, la même vérité de sentiments; ce n'est plus tout à fait le même accent, le même langage; il y a moins de cette vivacité, de cet abandon, de cette négligence si conformes à la nature, qu'il semble que l'art se soit borné à l'écouter et à transcrire fidèlement ses discours.

Cette différence tient sans doute en partie à celle de deux genres de composition qui peignent l'homme, l'un par l'action, l'autre par le récit, et doivent nécessairement avoir, le premier une plus grande liberté de mouvements, le second une allure plus mesurée. Mais elle tient davantage encore à cette perfection progressive de formes, qui, dans tous les arts, polit la rudesse primitive du modèle et finit quelquefois par en effacer l'expressive physionomie. Telle ne fut pas, je me hâte de le dire, la perfection de Virgile, placé comme notre Racine à cette époque heureuse où la pureté, la finesse de la touche corrigent, sans la refroidir et la glacer, la hardiesse du pinceau, et conservant à son œuvre le sentiment et la vie, y ajoutent la grâce et la noblesse.

La situation des deux Andromaque, d'Euripide et de Virgile, est absolument la même. Dans un sujet si délicat, l'un et l'autre poëte ont également fait prévaloir la dignité morale. Mais là une expression franche et libre rappelle la chaste nudité de la statuaire antique ; ici paraît déjà cette pudeur craintive de l'art moderne qui lui fait voiler ses figures. L'Andromaque grecque avoue sans détour une faute involontaire : elle s'abandonne, sans contrainte, aux affections nouvelles qu'une union forcée a

mêlées dans son cœur avec l'amour encore vivant d'Hector. L'Andromaque latine n'a fait que traverser la servitude et ses outrages ; elle conserve à peine quelque trace de son atteinte ; elle en repousse avec confusion le souvenir presque oublié ; sa pensée est tout entière, en dépit du sort qui a si cruellement disposé d'elle, au culte toujours fidèle, aux souvenirs sans cesse présents d'un premier hymen. Cette pure et noble figure est bien du même poëte qui a fait dire à Didon, près de faillir : « Celui qui, le premier, m'unit à son sort, celui-là a emporté avec lui mes amours ; qu'il les possède, qu'il les garde éternellement dans la tombe ! »

> Ille meos, primus qui me sibi junxit, amores
> Abstulit : ille habeat secum servetque sepulcro[1] ;

qui a inspiré ces beaux vers à Racine :

> Ma flamme par Hector fut jadis allumée ;
> Avec lui dans la tombe elle s'est enfermée[2].

Un de nos contemporains, qui, dans une des plus célèbres productions de cet âge a mêlé aux imaginations du poëte, aux considérations du philosophe et de l'historien, une grande sagacité de critique, a fort bien montré comment les idées chrétiennes ont encore épuré dans l'œuvre de Racine ce personnage d'Andromaque[3]. Je reviendrai tout à l'heure aux idées que lui a fournies cette vue nouvelle; mais c'est ici le lieu de lui reprocher quelque injustice envers les devanciers, et, on peut le dire, les précurseurs de Racine. L'Andromaque de l'Énéide lui paraît *plus épouse que mère :* mais oublie-t-il donc qu'auprès de cet autel consacré de ses mains à la mémoire

1. *Æn.*, IV, 28.
2. Acte III, sc. IV.
3. *Génie du christianisme*, II[e] partie, liv. II, ch. VI. M. Saint-Marc Girardin a depuis, en 1843, dans le chapitre XIV de son *Cours de littérature dramatique*, où il est question de l'*Amour maternel*, curieusement étudié le caractère d'*Andromaque dans Homère*, *dans Euripide et dans Racine.*

d'Hector, elle en a élevé un autre à la mémoire d'Astyanax? oublie-t-il ses touchants discours au jeune Ascagne, en qui elle retrouve une image de ce fils qu'elle a perdu? Cela ne suffit-il pas à sa situation, et n'est-il pas naturel qu'elle en dise et en fasse moins que lorsqu'elle a encore un fils vivant à aimer et à défendre? Quant à l'Andromaque d'Euripide, le même écrivain l'accuse, je ne sais en vérité pourquoi, d'un *caractère à la fois rampant et ambitieux, qui détruit le caractère maternel.* Je ne lui ai remarqué, pour moi, d'autre ambition que l'ambition, certes bien maternelle, de sauver son enfant, et si parfois elle s'abaisse, elle qui oppose constamment aux injures et aux menaces une dignité tranquille, c'est dans un intérêt qui ennoblit aux yeux d'une mère la plus humble posture.

Une mère à vos pieds peut tomber sans rougir,

fait dire Racine à Clytemnestre.

Racine, à qui me ramène cette citation, n'a emprunté que bien peu de chose à la pièce d'Euripide[1] et à ceux des vers de Virgile qui en contiennent comme l'analyse et l'argument. Cela se réduit à l'idée première, je l'ai déjà dit, de la rivalité de Pyrrhus et d'Oreste, de la jalousie d'Hermione contre Andromaque. En passant de l'ouvrage ancien dans l'ouvrage moderne, cette rivalité, cette jalousie ont entièrement changé de nature, et sont devenues ce qu'elles n'étaient certainement pas d'abord, des effets de l'amour. Dans un sujet emprunté à des temps barbares, et où il s'agit du meurtre d'un enfant, se sont introduites les délicatesses de la passion, telle que l'a faite notre politesse sociale. On a pu, non sans raison, reprocher à Racine ce contraste entre l'acte féroce qui fait le fond de sa pièce et les affections tendres qui la remplissent[2], ce déguisement des mœurs brutales d'une société

1. « Liberius eamdem Racinius Gallus imitatus est, » dit M. Hartung, *ibid.*, p. 125, avec raison sans doute, mais sans grande connaissance de cause, puisqu'il ajoute : « cujus drama neque ipsum mihi, » neque quæ de eo a Gallis scripta sunt, innotuisse fateor. «

2. Manzoni, *Lettre à M. C....* (Chauvet) *sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie.*

naissante sous les formes élégantes et gracieuses de la civilisation la plus avancée. Mais, la critique une fois admise, et on ne peut refuser de l'admettre, il ne reste qu'à admirer la science profonde du cœur, la vérité des sentiments, l'éloquence de l'expression, toutes les grâces de la poésie et du style qui font de cet ouvrage un des monuments les plus beaux, les plus achevés de notre théâtre et de notre langue; ajoutons, ce qui est surtout de notre sujet, une production si étrangère à l'imitation, si originale.

C'est surtout de ce dernier caractère que me paraît briller le personnage d'Andromaque, tout emprunté qu'il est à l'antiquité. « Il ne s'agit point ici, c'est Racine que je laisse lui-même expliquer son œuvre[1], il ne s'agit point ici de Molossus; Andromaque ne connaît point d'autre mari qu'Hector, ni d'autre fils qu'Astyanax. J'ai cru en cela me conformer à l'idée que nous avons maintenant de cette princesse. La plupart de ceux qui ont entendu parler d'Andromaque, ne la connaissent guère que pour la veuve d'Hector et pour la mère d'Astyanax. On ne croit point qu'elle doive aimer ni un autre mari ni un autre fils; et je doute que les larmes d'Andromaque eussent fait sur l'esprit de mes spectateurs l'impression qu'elles y ont faite, si elles avaient coulé pour un autre fils que celui qu'elle avait eu d'Hector. »

Ainsi, c'est d'après nos idées que Racine a réformé ce rôle; il en a effacé la tache que lui avaient imprimée les outrages de la servitude antique; ce qu'elle n'avait pu dégrader, ces sentiments déposés dans le sanctuaire inviolable de l'âme, il l'a rendu plus pur encore de tout mélange. Et en même temps, l'éloquence de son héroïne a acquis plus de dignité, de grâce, de délicatesse; il n'a pas craint de lui prêter, sous l'inspiration des mœurs contemporaines et non des modèles grecs ou latins, jusqu'à cet art innocent de tourner à son avantage une passion qu'elle repousse et qu'elle déteste.

1. Seconde préface d'*Andromaque*.

Que reste-t-il à ajouter pour compléter la revue des traits modernes de notre Andromaque? ce qu'en écrit Chateaubriand, dans le passage que j'ai déjà cité.

« Lorsque la veuve d'Hertor dit à Céphise, dans Racine :

Qu'il ait de ses aïeux un souvenir modeste;
Il est du sang d'Hector, mais il en est le reste.

qui ne reconnaît la chrétienne? C'est le *deposuit potentes de sede*. L'antiquité ne parle pas de cette sorte, car elle n'imite que les sentiments naturels ; or, les sentiments exprimés dans ces vers de Racine ne sont point purement dans la nature ; ils contredisent au contraire la voix du cœur. Hector ne conseille point à son fils d'avoir de ses aïeux un souvenir modeste ; en élevant Astyanax vers le ciel, il s'écrie :

« O Jupiter, et vous tous dieux de l'Olympe, que mon fils règne, comme moi, sur Ilion, qu'il obtienne l'empire entre les guerriers. Qu'en le voyant revenir tout chargé des dépouilles de l'ennemi, on s'écrie : Celui-ci est encore plus vaillant que son père[1] ! »

« A la vérité, l'Andromaque moderne s'exprime à peu près ainsi sur les aïeux d'Astyanax. Mais, après ce vers :

Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté,

elle ajoute :

Plutôt ce qu'ils ont fait, que ce qu'ils ont été.

« Or, de tels préceptes sont directement opposés au cri de l'orgueil ; on y voit la nature corrigée, la nature plus belle, la nature évangélique. Cette humilité que le christianisme a répandue dans les sentiments, et qui a changé pour nous le rapport des passions, perce à travers tout le rôle de la moderne Andromaque.... »

1. *Iliad.*, VI, 476.

Bien peu d'années avant que ce passage fût écrit, La Harpe s'écriait dans son Cours de littérature: *Quel modèle que ce rôle d'Andromaque! comme il est grec! comme il est antique!* Oui, sans doute, par la perfection du goût et du langage, par le naturel et la vérité; mais, quant à la nature des sentiments, qui ne lui confirmerait cette qualification de *moderne* que lui a donnée l'auteur du Génie du Christianisme?

Ce rapprochement peut faire comprendre quelle nouveauté a dû rendre aux sujets les plus vieux, et en apparence les plus usés, l'esprit qui pousse aujourd'hui la critique à comparer les productions des arts avec les époques d'où elles sont sorties; esprit sérieux, qui élève et agrandit les recherches littéraires, en les transportant dans le domaine de l'histoire et de la philosophie.

CHAPITRE NEUVIÈME.

Les Phéniciennes.

Nous sommes arrivés à une portion considérable du théâtre d'Euripide, qui, plus mêlée de défauts que ses chefs-d'œuvre, offre toutefois à l'admiration de la critique des beautés toutes pareilles, et à sa curiosité le spectacle de l'art qui s'épuise et travaille à se renouveler.

La tragédie n'était pas alors aussi libre qu'elle pourrait l'être aujourd'hui dans le vaste champ de l'histoire. Des convenances religieuses et politiques la retenaient dans la région bornée des légendes mythologiques, qui avait été son berceau. Ce petit nombre d'événements fabuleux, de familles héroïques, où elle devait prendre ses sujets, ces situations, ces personnages qui lui étaient imposés, la condamnaient à des redites inévitables, à la répétition des mêmes moyens, des mêmes effets.

Cette gêne dut se faire sentir surtout à Euripide, venu le dernier, après deux hommes de génie. Mais, il faut le dire à sa louange, si elle se trahit dans ses ouvrages, c'est moins encore par de nombreuses réminiscences que par une adresse singulière à les dissimuler. Nous avons déjà eu occasion de voir combien de ressources ingénieuses lui suggère son imagination, pour donner, s'il se peut, un tour nouveau à l'antique mythologie, soit par des traditions inconnues qu'il semble tirer de mémoires particuliers sur les dieux et les héros, soit par des interprétations scientifiques qu'il emprunte à la physique de son temps, presque toujours par le sens moral qu'il y découvre et qu'il fait ressortir avec complaisance dans ces

sentences, ces raisonnements; ces espèces de thèses dont on lui a reproché l'abus peu dramatique.

Ce qui l'est davantage, c'est le mouvement dont il s'efforce d'animer le développement jusque-là si simple et si calme des fables grecques. S'il ôte à leurs acteurs quelque chose de leur grandeur colossale, de leurs majestueuses et pures proportions, s'il les rabaisse quelque peu au niveau commun de l'humanité, il leur prête, en revanche, des affections plus vives, un langage plus pénétrant; il est plus pathétique. S'il montre dans le dessin et dans l'opposition des caractères, dans l'économie des situations, dans la conduite du drame, moins de suite et d'ensemble, il étale par compensation une plus grande richesse d'incidents, de personnages, de spectacle; il est plus varié.

De là certaines pièces dans lesquelles domine, peut-être aux dépens d'autres mérites, ce double caractère de pathétique et de variété : pièces où l'on a pu relever avec justice des négligences de composition, mais où, pour être entièrement juste, il faudrait louer aussi l'essai d'un genre de composition tout nouveau.

Il est visible, en effet, que lorsque Euripide y renferme, dans un même cadre, les événements divers, et avant lui séparés, d'une longue histoire, ce n'est pas simplement une infraction irréfléchie à cette loi de l'unité sous laquelle était née sa muse et dont elle savait porter le joug, mais bien plutôt la recherche volontaire d'une autre sorte d'unité. Ces pièces ont, par là, une ressemblance éloignée avec quelques drames modernes où du tableau des faits, reproduits dans leur diversité, dans leur incohérence, dans leur désordre, sort, par l'art du poëte, une impression simple et une. Ce sont, comme eux, des *chroniques*.

Telle me paraît être, parmi plusieurs autres que j'analyserai successivement, la tragédie des *Phéniciennes*[1],

1 Phrynichus avait autrefois composé une tragédie de même titre, mais non, comme on l'a dit quelquefois, de même sujet, à laquelle

dans laquelle Euripide a reproduit le sujet traité avant lui par Eschyle dans ses *Sept Chefs devant Thèbes*, et bien souvent depuis, sous les titres de la Thébaïde, des Frères ennemis, de Polynice, d'Étéocle.

Ces Phéniciennes, qui donnent leur nom à la pièce, sont de jeunes filles envoyées de Tyr à Thèbes, son alliée par communauté d'origine. Comme elles allaient de cette dernière ville se rendre à Delphes pour être consacrées au culte d'Apollon, elles y ont été retenues par l'arrivée subite de l'armée que Polynice a conduite sous ses murailles, contre l'injuste détenteur de son trône, Étéocle. Voilà comment il se fait qu'elles assistent à la lutte des deux fils d'Œdipe, et à ses tristes suites.

Mais pourquoi Euripide a-t-il fait venir de si loin les témoins de son action, le chœur de sa tragédie? C'est, dit un scoliaste, dont Brumoy, sans en avertir, répète le sentiment, afin que, comme amies de Thèbes, ces jeunes filles puissent prendre part à ses inquiétudes et à ses vœux, et qu'en même temps, comme étrangères, il leur soit permis de se déclarer, même en face d'Étéocle, pour la juste cause de Polynice. Ainsi, par le choix de ce per-

Euripide semble avoir emprunté quelque chose au début de son premier chœur, v. 202; cf. Aristoph. *Vesp.* 220. Schol. Voyez sur cette pièce notre t. I, p. 23, 96, 212, 217 sq.

Une comédie d'Aristophane et une autre de Strattis s'appelaient aussi *les Phéniciennes* et ne pouvaient être que des parodies de la tragédie d'Euripide. (Voyez Meineke, *Fragm. comic. græc.*, t. I, p. 233; II, 1167.)

Le même titre a été donné chez les Romains, comme chez les Grecs, à des pièces et tragiques et comiques; par Attius à une imitation libre de l'ouvrage d'Euripide (voyez, en dernier lieu, sur *les Phéniciennes* d'Attius, la même pièce, probablement, que sa *Thébaïde*, O. Ribbeck, *Trag. latin. fragm.* 1842, p. 180, 338); par Novius à une Atellane.

Gronovius a pensé, d'après l'autorité du manuscrit de Florence, que la tragédie composée par Sénèque sur le sujet des *Phéniciennes* était elle-même intitulée *Phœnissæ;* ce titre lui a été rendu depuis par quelques éditeurs, notamment, en 1829, dans la *Bibliothèque classique latine* de M. Lemaire, par M. J. Pierrot. Ce n'a pas été toutefois sans remarquer que, le rôle du chœur manquant à la tragédie de Sénèque, dans l'état où elle nous est parvenue, et où l'avait peut-être laissée son auteur, il n'est nullement sûr qu'il fût, comme celui de la tragédie d'Euripide, composé de Phéniciennes. M. J. Pierrot ajoute que la plupart des manuscrits portent le titre de *Thebaïs*, suspect à Gronovius.

sonnage, choix au premier abord arbitraire et bizarre, mais qui, comme on le voit, n'a pas été fait sans réflexion et sans dessein, se trouvaient habilement conciliés les sentiments contradictoires que le chœur dans cette tragédie devait exprimer, au nom de Thèbes et au nom de la justice, dont il représentait également les intérêts opposés. Le seul vice de cette apologie est d'être une apologie. Malheur aux conceptions qui ont besoin d'être ainsi ingénieusement, subtilement défendues [1] !

On ne peut s'étonner qu'Euripide ait emprunté à une circonstance indifférente, au nom du personnage chargé de l'office du chœur, le titre de sa tragédie. Cela se faisait souvent, et, en suivant l'usage, il échappait à la difficulté de trouver pour une pièce, d'une intention assez indécise, assez vague, un titre plus précis. Il n'est pas en effet très-facile de dire, avec quelque précision, quel est le sujet des *Phéniciennes*. Nous y voyons, d'un côté, la rivalité implacable d'Étéocle et de Polynice; les efforts inutiles tentés par Jocaste leur mère pour les réconcilier; ce double trépas qui termine leur différend sans assouvir leur haine; cette proscription qui, par un cruel raffinement de vengeance, une prévoyance atroce, poursuit au delà même de la mort la dépouille abhorrée d'un frère. Mais, d'une autre part, on nous entretient aussi beaucoup et des préparatifs menaçants de l'armée argienne, et des vives alarmes de Thèbes, et des dispositions d'Adraste, et des ordres d'Étéocle, et du dévouement de Ménécée, qui accomplissant, malgré Créon son père, l'oracle rendu par Tirésias, se dévoue volontairement à la mort

1. J. Pollux (VII, 91) cite des *Phéniciennes* d'Eschyle qui, selon Welcker (*Trilog.*, p. 354), faisaient partie d'une des trilogies tirées par ce poëte du cycle thébain (voyez notre tome I, p. 201). God. Hermann (*de Æschyl. tril. theb.*, *Opusc.*, tome VII, p. 190 sqq. Cf. E. A. J. Ahrens *Æschyl. fragm.*, éd. F. Didot, 1842, p. 226), contestant l'autorité des témoignage de J. Pollux, révoque en doute l'existence même de cette tragédie. Il lui paraît, en outre, que l'idée d'amener accidentellement à Thèbes un chœur de Phéniciennes n'a pu, comme on le veut, appartenir à Eschyle, de qui Euripide l'aurait seulement empruntée. Elle est, selon lui, plus dans le génie du second poëte que du premier.

pour sauver sa patrie, et enfin de la victoire qui, deux fois de suite, dans un assaut, dans un combat, couronne un si généreux sacrifice. Il y a là comme deux tragédies parallèles, qui tantôt se mêlent, tantôt se séparent, et arrivent ensemble à un dénoûment complexe où elles se terminent en même temps et à la joie et à la tristesse, au milieu des chants de victoire de Thèbes délivrée, au milieu des funérailles de ses princes[1].

Il est probable que, pour les Grecs, qui ne pouvaient, comme le feraient, comme l'ont fait sans scrupule les modernes, élaguer de cette histoire, pour la ramener à l'unité, certaines circonstances consacrées par la tradition, qu'ils avaient lues dans les longs récits des poëtes cycliques, que devait, quelques années après Euripide, reproduire Antimaque dans son immense Thébaïde, ce mélange d'émotions diverses était la condition du sujet, et peut-être, par sa nouveauté, un de ses attraits.

Ce qu'il y a de certain, c'est qu'Eschyle n'avait pas fait autrement. Chez lui aussi l'intérêt se partageait entre la cause de Thèbes et la querelle des enfants d'Œdipe, et peut-être que ce contraste qui se produit au dénoûment par des expressions si contraires, cette sorte de concert dissonant qui jette dans l'âme interdite tant d'étonnement et de trouble, éclatait dans son œuvre avec plus de franchise et de hardiesse.

Les critiques ont été fort embarrassés d'une duplicité d'intérêt qui contrarie la rigueur de leurs théories; ils ont quelquefois cherché à en sauver l'apparence par de subtiles analyses[2]; il vaut mieux la reconnaître, et, en même temps, combien la jurisprudence du théâtre adoucissait alors dans la pratique la sévérité des meilleures règles,

1. V. 1479 sq.
2. Voyez Prévost, et assez récemment, J. A. Hartung. *Euripid. restitut.*, 1844, t. II, p. 442 sqq, Ce critique a marqué curieusement les rapports qui, selon lui, rattachaient *les Phéniciennes* à l'*Hippolyte* et à l'*Antiope,* compris dans la même tétralogie, et de plus à l'*Oreste*, qu'il a cru pouvoir y ajouter comme y tenant, ainsi que l'*Alceste* dans une autre tétralogie (voyez plus haut, p. 210, 220) la place du drame satyrique.

comment elles pouvaient quelquefois fléchir et souffrir une violence heureuse, dans l'intérêt du plaisir.

Chez Euripide, comme chez Eschyle, une idée domine au milieu de toutes ces scènes, qui peuvent d'abord paraître jetées avec quelque confusion, et qui, du point de vue où s'est placé le poëte et où il faut se placer avec lui, s'ordonnent et s'enchaînent. Ces catastrophes multipliées sont les actes divers d'un seul drame, la chute de la maison d'Œdipe sous les coups redoublés du destin.

Au reste, on peut s'y attendre, cette intention générale qui ressort de chaque vers des *Sept Chefs*, est moins fortement marquée dans *les Phéniciennes*. Euripide n'avait pas, au même degré qu'Eschyle, la préoccupation de son sujet; il le négligeait souvent, séduit par chaque objet nouveau qui venait distraire sa pensée. L'un est ce coureur agile qui, les yeux fixés sur le but, n'aperçoit ni le stade qui se dérobe sous ses pieds, ni les spectateurs qui le contemplent et l'applaudissent; l'autre ressemblerait davantage à cette jeune fille de la Fable, qui s'arrête dans la carrière pour y ramasser des pommes d'or.

Il faut voir comme, dans la pièce qui nous occupe, il s'amuse à décrire, en strophes harmonieuses et brillantes, et le serpent de Cadmus, et le Sphinx vaincu par Œdipe, et toutes les merveilles mythologiques de Thèbes. A tel point que le scoliaste d'Aristophane applique précisément à ces passages une satire assez générale de son auteur contre les chœurs d'Euripide, lesquels, dit le poëte comique, ne viennent guère sur la scène que pour y raconter des histoires.

Une autre fois, c'est Tirésias qui, mandé devant Créon pour prophétiser sur la guerre de Thèbes, adresse en passant au public athénien une petite flatterie : « il arrive, dit-il, de la terre des Érechthéides, des descendants de Cécrops, que ses utiles avis ont fait triompher d'Eumolpe. Il en rapporte, pour prix de ce service, une couronne d'or, prémices des dépouilles[1]. » Je ne doute pas

1. V. 854-859.

qu'on n'ait facilement pardonné à Euripide l'anachronisme flatteur par lequel il rapprochait des événements de son drame un événement plus ancien qu'en séparaient seulement quatre générations [1]. Je serais aussi tenté de croire que, dans cette mention de la couronne d'or décernée à Tirésias par leurs aïeux, les Athéniens virent une invitation ingénieuse à honorer du même prix le poëte qui avait une si bonne mémoire. Mais, après tout, que faisait ce détail à Thèbes et à la famille d'Œdipe?

Dans une autre scène, où le jeune roi de Thèbes se consulte avec Créon sur la défense de sa ville [2], scène piquante qui met ingénieusement aux prises la confiance téméraire d'un général sans usage de la guerre, et les conseils plus prudents de l'expérience [3], il arrive à Euripide de s'écarter bien plus encore des graves pensées de son sujet, par un sarcasme malicieusement lancé contre le grand homme qui l'avait traité avant lui. On se rappelle que l'Étéocle d'Eschyle énumère assez longuement, pour la circonstance pressante où il se trouve, les sept chefs thébains qu'il oppose aux sept chefs de l'armée argienne. L'Etéocle d'Euripide, mêlant un instant à son rôle de général la fonction de critique, se charge de faire remarquer cette inconvenance. « Nommer ces chefs, dit-il, ce serait perdre trop de temps, lorsque l'ennemi est déjà sous nos murs [4]. »

Celui qui, dans une œuvre tragique, sait ainsi ménager

1. Schol.
2. V. 690 sqq.
3. M. Harting, *ibid.*, p. 454, a fait de cette scène, en 1844, un éloge qu'on daterait volontiers de 1814 : « Plenum prudentiæ militaris hoc « est colloquium : Achillem cum Palamede aut Blucherum cum « Gneisenavio colloquentes nobis audire videmur, Eteoclem et Creon- « tem audientes. »
4. V. 751 sq. Grotius (*Proleg. in Phœniss.*) voyait dans ce passage un témoignage de respect pour Eschyle; il lui paraissait qu'Euripide y faisait entendre qu'il ne voulait pas recommencer la belle énumération des sept chefs. J'ai suivi, avec beaucoup d'autres critiques, l'explication de Brumoy, comme plus vraisemblable, plus conforme aux habitudes de l'auteur des *Phéniciennes*. (Voyez notre t. I, p. 61, 347 sqq.; II, 349., enfin dans le IVe, un passage du XVIIIe chapitre, sur une satire littéraire de même sorte qui se rencontre dans *les Suppliantes*, v. 850 sqq.)

une place pour l'épigramme, pour la flatterie, pour les caprices de l'imagination [1], risque fort de réduire d'autant celle que le sujet réclame et qu'il ne saurait partager impunément.

Il faut cependant rendre justice à Euripide : après avoir, au début de ses *Phéniciennes*, dans un de ces prologues qu'on lui reproche, rappelé en beaux vers [2] la mystérieuse et sombre destinée d'Œdipe, qui doit présider à tous les incidents de ce drame, il la met pour ainsi dire en scène et la produit elle-même au dénoûment d'une manière frappante et terrible. Étéocle et Polynice sont tombés sous les coups l'un de l'autre, Jocaste s'est tuée sur leurs corps, on rapporte toutes ces tristes dépouilles, et Antigone qui mène le deuil, appelle à haute voix,

1. Selon quelques critiques, il faudrait encore y ajouter certaines allusions politiques à l'exil et au retour d'Alcibiade, et ces allusions confirmeraient ce que l'on sait, d'après certains témoignages, de la date de l'ouvrage. Voyez les écrits de MM. Zindorf, God. Hermann, J. A. Hartung, Th. Fix, auxquels il est renvoyé plus bas, page 307, note 1. Une opinion qui appartient en propre à M. Hartung (voyez *ibid.*, 409, sqq.), c'est que ces *Phéniciennes* dont se compose le chœur de la tragédie et desquelles elle tire son nom, ne viennent pas de Tyr, mais de Carthage, et que leur intervention dans cette fable a pour but de recommander aux Athéniens l'alliance des Carthaginois.

2. V. 11 sqq. : « O toi qui te frayes une route à travers les astres, sur ton char doré, et qui roules la flamme aux pieds de tes coursiers rapides, quels funestes rayons, ô soleil, as-tu lancés sur Thèbes, le jour où Cadmus, etc. » Priscien (*de Metr. Teren.*) nous a conservé le passage des *Phéniciennes* d'Attius où était reproduit ce début, très-librement, comme sans doute la pièce entière :

Sol qui micantem candido curru atque equis
Flammam citatis fervido ardore explicas,
Quianam tam adverso augurio et inimico omine
Thebis radiatum lumen ostendis tuum?

Ce présent *ostendis* donne à penser qu'Attius ne remontait pas aussi haut qu'Euripide, et faisait luire cette triste lumière seulement sur la discorde et le meurtre mutuel des deux frères. Il est du reste instructif de remarquer comment, dans les vers grecs, tout se détache, tandis que tout se confond dans les vers latins, singulièrement chargés et et embarrassés, et par là intraduisibles.

Aux vers 66 et suivants du prologue d'Euripide, se rapportent d'autres fragments des *Phéniciennes* d'Attius, où il est également question de la condition enfreinte par Étéocle, mais avec quelque différence :

hors de la retraite où il vit caché loin de tous les yeux, ce déplorable vieillard dévoué par le sort à des horreurs si inouïes, et dont les malédictions ont attiré à leur tour sur sa race tant de nouveaux forfaits, tant de nouveaux malheurs.

« O ma fille, s'écrie-t-il, pourquoi, par tes cris déchirants, rappelles-tu vers la lumière, hors de la couche où il repose, hors de sa demeure ténébreuse, cet aveugle, ce vieillard infirme et chancelant, cette tête blanchie, un spectre, une ombre, un vain songe[1] ? »

C'est pour entendre la fin de celle qu'il appelle à la fois du nom de mère et du nom d'épouse, de sa complice involontaire, du soutien généreux de sa caducité ; c'est pour apprendre comment les fils dénaturés que lui donna l'inceste ont été poussés par la malédiction paternelle à l'inévitable fratricide ; c'est pour toucher une dernière fois de sa main tremblante, que guide une autre main, ces morts détestés et chéris, ces objets d'horreur et d'amour ; c'est pour que ses plaintes, où se pressent et se confondent tous ses souvenirs, nous fassent repasser la trame fatale de sa vie, et remonter, de crimes en crimes, de calamités en calamités, jusqu'à la cause cachée qui a tout accompli.

Le scoliaste[2], suivi en cela par plus d'un critique[3], re-

chez le poëte latin, cette condition a été imposée par Œdipe à ses fils, tandis que chez le poëte grec elle a été réglée entre les deux frères.

« Il leur a laissé le trône à la condition de l'occuper tour à tour. »

« De peur que leurs divisions, leurs discordes ne dissipent, n'anéantissent la puissance et la richesse de cet État. »

Vicissitatemque imperitandi tradidit.

Ne horum discordiæ et dividiæ dissipent,
Disturbent tantas et tam opimas civium
Divitias.

(Non., v. v. *Vicissitatem, dividiæ.*)

1. V. 1540-1546.
2. *Argum.*
3. La Harpe, W. Schlegel, etc. Cf. Bœckh, *Græc. trag. princ.*, xx.

garde cette apparition d'Œdipe, au dénoûment des *Phéniciennes*, comme une addition superflue. Malgré ces autorités, je ne puis, pour mon compte, souscrire à la condamnation d'une scène qui, couronnant le drame par un tableau si pathétique, le résume et l'explique.

Ce que je lui reprocherais plus volontiers, c'est de réveiller imprudemment dans la mémoire le souvenir dangereux de quelques pièces de Sophocle [1]. Cette jeune fille qui défend courageusement contre un ordre tyrannique la dépouille de son frère, et qui se dévoue à suivre son père dans l'exil; ce vieillard, qui autrefois a deviné l'énigme du Sphinx et n'a pu pénétrer l'énigme de sa destinée; qui, du faîte de la gloire et de la fortune, s'est vu précipité dans un abîme de misère et d'infamie, et qui, arrivé par une si pénible route au terme inévitable marqué par le destin, se reporte douloureusement vers les prospérités, vers l'éclat de sa jeunesse, tout cela ne fait-il point penser, malgré le génie d'Euripide, à cet *Œdipe Roi*, à cet *Œdipe à Colone*, à cette *Antigone*, qu'un génie plus fort a marqués d'une empreinte ineffaçable?

Si nous voulions parcourir en détail *les Phéniciennes*, nous y rencontrerions trop souvent la trace de Sophocle et d'Eschyle. Pourquoi, après le premier, nous montrer Tirésias interrogé par Créon, d'abord refusant de répondre, dans sa compassion pour celui qui l'interroge, ensuite, sur ses instances, lui révélant d'une voix menaçante et impérieuse le terrible oracle que d'abord il voulait cacher, et qui, une fois déclaré, doit nécessairement s'accomplir? Pourquoi revenir sur la peinture de ces chefs que le second avait dessinés d'un crayon si énergique et si fier?

Au milieu de ces répétitions indiscrètes, où Euripide, en supposant toutefois que *les Phéniciennes* n'aient pas

1. Certains vers, que des critiques, il est vrai, ont regardés comme introduits dans le texte d'Euripide par d'indiscrètes interpolations, paraissent textuellement transcrits de *l'Œdipe Roi* et de *l'Antigone*. Tels sont les vers 1634, 1758 sq. Voyez à ce sujet les commentateurs d'Euripide et Bœckh, *ibid.*



précédé quelqu'un des ouvrages que je viens de rappeler[1], se condamnait à une inévitable infériorité, brillent des beautés vraiment originales, plus propres à son génie, qui appartiennent davantage à son sujet, et que j'ai à dessein séparées dans cette analyse des développements accessoires, des ornements empruntés de son drame. Je veux parler de cette partie à laquelle le réduirait volontiers notre unité moderne, de celle où est exprimée la rivalité, la haine des deux frères.

Vous y retrouverez, dès l'abord, une autre imitation, mais cette fois moins directe et par là plus heureuse. Tout le monde a présent à la pensée ce bel endroit de l'Iliade[2] où Priam, assis sur une des tours de Troie, se fait nommer par Hélène les guerriers grecs qu'il aperçoit dans la plaine. Cette heureuse invention s'est retrouvée, au dixième siècle de notre ère, dans l'imagination de l'Homère persan, Firdousi[3], chez qui le jeune Sohrab se fait montrer d'un lieu élevé, par un prisonnier, les chefs les plus illustres de l'armée qu'il est venu combattre. Depuis, elle a passé de l'antique épopée dans l'épopée moderne, et le poëme du Tasse[4], à l'exemple du poëme d'Homère, représente, sur les murs de Jérusalem, Herminie qui fait connaître au vieil Aladin les héros de l'armée chrétienne.

1. *Les Phéniciennes* furent données, je l'ai dit ailleurs (t. I, p. 30 sq.), avec l'*Hypsipyle* et l'*Antiope*, dans la XCIII[e] olympiade (Schol. Aristoph., *Ran.*, 53; *Av.*, 348, 424. Cf. Musgrav., *Chron. scen.*; Valcken., *Præfat in Phæniss.*; Bœch, *Græc. trag. princ.* XXI; Zirndorf, *chronol. fabul. Euripid.*; God. Hermann, *Præfat in Phæniss.*, J. A. Hartung, *ibid.*, p. 406 sqq.; Th. Fix. *Euripid.* éd. F. Didot, 1843, *chronol. fabul.*, p. VI sq.). C'est donc un des derniers ouvrages qu'Euripide ait fait jouer dans sa patrie. Il est postéierur de beaucoup à l'*Antigone*, représentée la quatrième année de la LXXXIV[e] olympiade (voyez t. II, p. 249 sq.); il l'est très-probablement à l'*Œdipe Roi*, dont on ignore la date; mais il a précédé quelque peu l'*Œdipe à Colone*, le dernier fruit, à ce qu'il semble, du génie tragique de Sophocle (voyez *ibid.*, p. 203 sqq.).

2. III, 161 sqq.

3. Voyez dans le *Livre des Rois* publié et traduit par M. J. Mohl, t. II, l'épisode célèbre de Sohrab; voyez aussi l'analyse de cet épisode dans un intéressant article de M. Sainte-Beuve, *Constitutionnel* du 11 février 1850; *Causeries du lundi*, 1851, t. I, p. 324 et suivantes.

4. *Jérusalem délivrée*, ch. III.

Ce n'est pas la dernière transformation qu'elle ait subie; elle a reparu, il y a quelques années, dans un roman[1] qu'on peut citer sans irrévérence, même après ces chefs-d'œuvre de la muse épique. Comme Hélène, comme Herminie, la Rébecca de Walter Scott décrit au chevalier blessé, à qui elle prodigue ses tendres soins, l'armée qui assiége le château où ils se sont tous deux renfermés. Seulement la situation est plus vive ; c'est au milieu d'un assaut, le corps à demi penché hors de l'étroite fenêtre d'un donjon, sous l'abri d'un bouclier qui la protége contre les traits ennemis, que parle des combats et des guerriers l'héroïne du poëte écossais.

Ce qui fait le prix de ces passages, c'est moins encore le tour ingénieux donné à la description, que les sentiments qui s'y mêlent. Cette juive, amante dédaignée d'un chevalier chrétien, cherche à s'élever jusqu'à lui par le mépris du danger, par un enthousiasme belliqueux. Lorsque Aladin remarque Tancrède et demande à Herminie le nom de ce guerrier qui se présente d'un air si noble et si fier, au lieu de réponse, un soupir vient sur ses lèvres, et dans ses yeux des larmes. Sohrab, parmi ces chefs qu'on lui montre au loin dans la plaine, est impatient de se faire nommer son illustre père, Rustem, qu'il n'a jamais vu, qu'il est venu chercher héroïquement, à la tête d'une armée, pour s'annoncer à lui par ses exploits, et sous les coups duquel une fatalité cruelle le condamne à mourir. Hélène ne nomme qu'après un long détour, et rougissant de honte, Agamemnon dont l'aspect la rappelle au sentiment de sa faute ; elle cherche avec inquiétude, dans les rangs, ses frères, Castor et Pollux, qui, peut-être, dit-elle, se sont éloignés des combats pour ne point partager l'opprobre de leur sœur[2].

En empruntant à Homère une scène si digne du théâtre, Euripide, à son exemple, l'a animée de beautés non

1. *Ivanhoë.*
2. V. 180, 241.

moins dramatiques[1]. C'est déjà une heureuse forme d'exposition[2] que cet entretien de la jeune Antigone et de son vieux gouverneur, qui du haut des remparts de Thèbes regardent avec curiosité l'armée des Argiens[3]. Mais quel intérêt y naît tout à coup lorsque, après s'être informée de quelques-uns des principaux chefs ennemis[4], la princesse demande qu'on lui montre son frère Polynice. La vivacité de sa tendresse s'anime encore de la hardiesse permise à l'expression lyrique, et qui, chez les tragiques grecs, n'altère jamais la naïveté du sentiment.

ANTIGONE.

« Où donc, où donc est-il celui qu'une même mère a fait naître comme moi, sous des auspices si funestes? cher vieillard, dis-le-moi; où est Polynice?

LE VIEILLARD.

Vers le tombeau des sept filles de Niobé, auprès d'Adraste : le voyez-vous?

ANTIGONE.

Oui : je le vois; mais à peine. C'est comme son image, sa ressemblance. Oh! si, telle qu'un nuage rapide, je pouvais, à travers les airs, voler vers mon frère chéri, jeter mes bras autour de son cou, y presser, après un si long temps, ce malheureux exilé! Qu'il est beau, sous ses armes d'or, ô vieillard, brillant de tout l'éclat des feux naissants du soleil[5]!

1. Depuis, Stace l'a rendue à l'épopée dans le livre VII, v. 242 sqq. de sa *Thébaïde*; mais il la lui a rendue dépouillée de cette sorte d'intérêt : Antigone n'y assiste plus qu'à une revue des auxiliaires de l'armée thébaine, et le vieux compagnon de Laïus, Phorbas, qui les lui fait connaître, ainsi que leurs chefs, ne satisfait que sa curiosité.

2. Blâmée à tort, je crois, par Métastase, dans ses *Observations*, comme plus convenable à l'épopée qu'à la tragédie.

3. Le scoliaste, et W. Schlegel après lui, reprochent, je crois mal à propos, à cette scène d'être hors de l'action, hors du drame, μέρος οὐκ ἔστι δράματος.

4. La liste qu'en donne ici Euripide (119 sqq. cf. 1092 sqq.) diffère pour quelques noms, je l'ai remarqué ailleurs (t. I, p. 182), de celle qu'on voit dans *les Sept Chefs* d'Eschyle et que reproduit l'*Œdipe à Colone* de Sophocle. Ce qui est plus singulier, nous le verrons ailleurs, ch. XVII de ce livre, c'est qu'Euripide ne s'accorde pas avec lui-même dans une autre liste que contiennent *les Suppliantes*, v. 861, sqq.

5. V. 156-169.

C'est ainsi qu'est annoncé un personnage auquel Euripide veut concilier l'affection du spectateur, bien différent de la plupart des poëtes qui ont traité après lui ce terrible sujet et qui semblent avoir voulu en redoubler l'horreur, en peignant les deux frères de traits également odieux. Euripide a plus de variété, plus d'intérêt. A côté du violent et barbare Étéocle, il nous montre dans Polynice, par un contraste habile, un prince injustement chassé de son trône et de sa patrie, que le désespoir seul pousse à la guerre civile et au fratricide, mais qui, au milieu même de ces sentiments forcenés où le précipite l'excès du malheur et de l'oppression, conserve une âme accessible aux tendresses du sang.

Une trêve a été conclue, une entrevue arrêtée entre les deux frères. Polynice entre dans Thèbes[1], l'épée à la main, de crainte de quelque surprise. La vue du palais et des autels domestiques le rassure. Bientôt paraît Jocaste et, en se revoyant, la mère et le fils s'abandonnent à l'expression naïve de ces affections de la nature où triomphe Euripide. Il n'y a pour de telles beautés qu'un commentaire possible, une traduction littérale.

JOCASTE.

O mon fils, après un si long temps, après tant de jours, je revois donc ton visage! Presse dans tes bras le sein maternel; que je sente tes joues sur les miennes, ta noire chevelure parmi mes cheveux et ombrageant mon cou. Oh! est-ce bien toi qui m'apparais, contre toute attente, toute espérance? est-ce toi qu'embrasse une mère? Que te dire? et comment mes paroles, mes caresses, ces transports qui m'agitent, et me font bondir autour de toi, pourront-ils suffire à toutes ces joies, à ces délices, à ce bonheur qui m'est rendu? O mon enfant, quel vide tu as laissé dans la maison paternelle, exilé, chassé par la violence d'un frère! quels regrets pour tes amis! quels regrets pour les Thébains! et moi, avec des cris plaintifs, j'ai rasé cette tête blanchie, j'ai pris des habits de deuil, je me suis revêtue

1. Bien peu de temps après le moment où Antigone l'a aperçu du haut des remparts dans les rangs des Argiens. J. A. Hartung, *ibid.*, p. 447 sq., le fait remarquer, sans du reste reprocher à Euripide une si légère invraisemblance, qu'excusent les habitudes et même les nécessités du théâtre.

de sombres et sales lambeaux. Cependant, au fond du palais, le vieillard aveugle, pleurant ce joug fraternel, ce lien de famille que vous aviez brisé, toujours livré à cette inconsolable douleur, s'élançait, pour s'ôter la vie, sur le fer, sur le lacet funeste; il mêlait à ses gémissements des malédictions contre ses fils; et, maintenant encore, le cri de sa plainte retentit dans ces ténèbres où il est caché. Mais toi, mon fils, j'apprends que tu t'es lié à une étrangère, que tu as goûté les douceurs de l'hymen dans un autre pays, que tu t'es fait une autre famille. Insupportable douleur pour ta mère, pour ton aïeul Laïus! fléau funeste pour ta patrie! Je n'ai point allumé devant toi le flambeau, comme c'est l'usage dans les noces, comme le doit une mère heureuse. Les eaux de l'Ismène n'ont point servi aux apprêts de ton hyménée. Thèbes n'a point rompu son silence pour l'entrée de ta nouvelle épouse. Périssent la guerre, la discorde, ces maux qu'a produits le crime de ton père, ou le génie destructeur de sa maison, et dont le poids retombe sur moi[1]!...

POLYNICE.

Ma mère, j'ai fait sagement peut-être, peut-être aussi ai-je été imprudent, en venant ici trouver mes ennemis. Mais tous les hommes, quoi qu'ils fassent, aiment et désirent la patrie. Celui qui dit autrement, n'est heureux qu'en paroles; son âme habite ailleurs.... J'ai versé bien des larmes quand j'ai revu, après un si long temps, notre palais, nos autels, les gymnases où je fus nourri, la fontaine de Dircé, ces lieux dont on m'a forcé de m'exiler pour aller tristement habiter une ville étrangère.... Mais quelle nouvelle douleur pour moi que le spectacle de la vôtre, que cette tête défaite, ces lugubres vêtements! Malheureux que je suis! Qu'elles sont funestes, ma mère, les haines domestiques, rebelles à tout traité! Dites, que fait mon père, dans cette maison, au sein des ténèbres? Et mes sœurs? pleurent-elles l'exil de leur malheureux frère[2]?...

A ces deux morceaux où se répandent d'abord, où s'épanchent, mais d'une manière un peu différente, comme le marque, selon l'usage du théâtre grec, le passage du style lyrique au mètre ordinaire du drame, les affections plus vives, plus tumultueuses de la mère, l'émotion plus contenue du fils, succède un dialogue pressé, un rapide échange de questions et de réponses. C'est la marche de

1. V. 304-354.
2. V. 357-378.



la nature. Jocaste s'informe curieusement de ce qu'a souffert Polynice, et celui-ci parle d'un genre d'infortunes peu romanesque, et dont s'alarmerait peut-être la dignité de notre scène.

JOCASTE.

Être privé de sa patrie, c'est donc une grande peine?

POLYNICE.

Oui, bien grande; plus grande, à l'épreuve, qu'on ne peut l'exprimer.

JOCASTE.

Qu'est-ce donc? qu'éprouve un exilé?

POLYNICE.

Ce qu'il y a de pis : il ne peut parler librement.

JOCASTE.

N'oser dire ce que l'on pense! mais c'est le sort de l'esclave.

POLYNICE.

On se voit réduit à souffrir la sottise des hommes puissants.

JOCASTE.

Dure nécessité, en effet, que d'être fou avec les fous!

POLYNICE.

Il faut bien servir, dans son intérêt, contre son caractère.

JOCASTE.

L'espérance, nous dit-on, nourrit les exilés.

POLYNICE.

Elle a de doux regards, mais elle se fait bien attendre.

JOCASTE.

Le temps ne t'en a-t-il pas montré la vanité?

POLYNICE.

Il y a, en elle, je ne sais quel charme divin.

JOCASTE.

Avant ton mariage, qui fournissait à tes besoins?

POLYNICE.

J'avais quelquefois le nécessaire; quelquefois il me manquait.

JOCASTE.

Quoi! les amis de ton père, ses hôtes ne t'ont-ils pas soutenu?

POLYNICE.

Soyez heureux : dans le malheur il n'est plus d'amis.

JOCASTE.

Mais ta naissance ne te plaçait-elle pas en un rang élevé?

POLYNICE.

C'est une triste chose que l'indigence. Mon rang ne pouvait me nourrir.

JOCASTE.

La patrie, je le vois, est bien chère aux mortels!

POLYNICE.

Plus chère qu'on ne saurait dire[1].

Un des vers que je viens de traduire, sans leur avoir, je le crains bien, conservé leur tour concis et frappant, est célèbre à plus d'un titre. C'est le vers où il est parlé de cette nécessité qui soumet le faible à la sottise des puissants de la terre[2]. Cicéron le cite, en l'approuvant, dans une de ses Lettres à Atticus[3], et sous le règne de Tibère il coûta la vie à un poëte tragique. Mamercus Émilius Scaurus en ayant imprudemment inséré la traduction dans une tragédie d'Atrée, le prince se l'appliqua : « Il a fait de moi un Atrée, j'en ferai un Ajax, » dit-il avec sa cruauté érudite, et le pauvre auteur fut forcé de se donner la mort[4].

Je reviens au dialogue lui-même. Je l'ai rapporté volontiers parce qu'il m'a paru tout à fait propre à faire connaître le génie d'Euripide, pathétique et sentencieux tout ensemble, noble, gracieux, familier. On y voit aussi,

1. V. 388-407 (Cf. *Ion*, 675 sqq.). Le traité de Plutarque *de Exsilio*, II, XVI, contient une critique, assez peu fondée, de quelques passages de cette scène. Thurot, dans les notes de son édition des *Phéniciennes*, Paris, 1813, p. 156, en rapproche les beaux vers cités par l'orateur Lycurgue dans son discours contre Léocrate, c. XXVIII, où Tyrtée a si bien peint les douleurs de l'exil. Un passage célèbre de Dante, *Parad.*, XVII, 55, en peut être également rapproché.

2. V. 393.

3. II, 25.

4. Tacite, *Ann.*, VI, 29; Dion Cassius, *Hist. rom.* LVIII. Cf. *Script. vet. nov. collect.*, etc. A. Mai, 1827, t. II, p. 201.

à découvert, le penchant de ce poète pour ramener aux traits généraux de l'humanité la figure des héros de la Fable. Il en fait autant de Jocaste et d'Œdipe, en qui il représente complaisamment, nous l'avons vu, la faiblesse de l'âge : il en fait autant d'Antigone, dans le rôle de laquelle il s'applique à peindre avec quelque affectation la pudeur du sexe. Lorsqu'elle paraît sur la tour du palais, c'est en tremblant d'être aperçue des Thébains et surtout des Thébaines, dont elle redoute la médisance. Quand sa mère veut l'emmener sur le champ de bataille pour séparer ses frères, elle fait quelque difficulté, craignant de choquer la bienséance en offrant une jeune fille aux regards des soldats. De pareils traits ne manquent pas de vérité sans doute; ils sont dans la nature et dans les mœurs antiques; mais, au milieu de situations si vives, ces scrupules enfantins ne devraient-ils pas disparaître? y reconnaît-on l'héroïne qui, tout à l'heure, bravera avec tant d'énergie la tyrannie de Créon? Sophocle composait tout autrement. Sans négliger ces généralités empruntées à l'humaine nature et à la société grecque, il faisait ressortir de préférence l'expression individuelle de la passion, du caractère; il donnait une âme virile à la jeune Antigone, au vieil Œdipe la majesté de la vertu, l'énergie de la volonté; dans l'homme apparaissait, éclatait le héros.

Cette critique ne s'applique point à la scène de l'entrevue des deux frères. Les caractères s'y dessinent avec franchise, avec force, et de leur opposition résulte un contraste du plus grand effet. Qu'on en juge par ces premières paroles d'Étéocle, où se peint sa dureté, son arrogance :

« Ma mère, me voici : c'est pour vous que je viens. Que veut-on de moi? qu'on s'explique ! Occupé, dans la plaine, à ranger nos soldats, nos citoyens, j'ai contenu leur ardeur, pour entendre de vous les conditions de notre accord, ces propositions pour lesquelles j'ai permis, sur vos instances, qu'une trêve fût accordée, et qu'il fût reçu dans ces murs[1]. »

[1] 446-451.

Remarque-t-on, ce qui d'ailleurs est trop souvent effacé dans les traductions, qu'il ne s'adresse point à Polynice, qu'il ne le nomme même point? On prévoit déjà comment doit finir une conférence ainsi commencée.

Jocaste, par de sages et persuasives paroles, cherche à adoucir l'abord farouche de ses fils, à en obtenir une explication franche et calme. Elle semble avoir persuadé Polynice, qui expose simplement sa cause, et réclame l'exécution du traité consenti autrefois par son frère, promettant, si on lui rend justice, de renvoyer son armée. Mais Étéocle rejette une proposition si équitable. Loin de colorer de quelque prétexte sa criminelle ambition, il la proclame avec audace et conclut par une monstrueuse maxime que lui empruntait César[1], et qu'a blâmée, comme je l'ai dit ailleurs[2], bien sévèrement Cicéron[3], car elle exprime la passion du personnage et non le sentiment du poëte.

La scène est jusqu'ici fort belle de tout point, et elle ne prête à la critique que lorsque, dans un long discours qui n'est pas du reste sans beauté, et où sont successivement censurés avec une vive éloquence l'usurpation d'Étéocle et l'armement de Polynice[4], Jocaste s'avise, pour les persuader, d'arguments bien subtils, bien déclamatoires, qui sont plutôt d'un rhéteur dans son école que d'une mère entre ses fils menaçants. Elle leur peint[5] la vanité des biens convoités par l'ambition, les soucis de la fortune et du trône, et, par opposition, les avantages de la médio-

1. Cic., *de off.*, III, 21; Suet., *Jul. Cæs.*, XXX.

2. T. I, p. 59 sq.

3. Cicéron ne mériterait point ce reproche, si, avec Wyttenbach et Porson, on effaçait, comme glose, le *vel potius Euripides*, ou si l'on adoptait l'ingénieuse transposition de Heusinger : *Capitalis Euripides vel potius Eteocles*. Voyez le *Cicéron* de M. J. V. Le Clerc. De ce que Cicéron cite cette maxime dans sa propre traduction : « Quos dicam, « ut potero, incondite fortasse, sed tamen ut res possit intelligi, » on a quelquefois conclu qu'elle n'avait point été reproduite dans *les Phéniciennes* d'Attius.

4. Les paroles sévères que, dans *les Sept Chefs* d'Eschyle, Amphiaraüs adresse à Polynice, v. 565 sqq., peuvent être rapprochées de ce passage du discours de Jocaste.

5. Quelquefois, il est vrai, en bien beaux vers, qui ont rappelé à leur

crité, de l'égalité : de l'égalité qui a partagé les nombres, établi les poids et les mesures, réglé les vicissitudes de la nuit et du jour[1]. Il ne faut pas s'étonner si Étéocle se fatigue de ce vain combat de paroles et l'interrompt brusquement.

Ici s'engage entre les deux frères, par l'éclat subit de leurs passions longtemps retenues, un dialogue véritablement admirable de véhémence et d'énergie, un de ces dialogues à répliques vives et concises, dont le secret, connu des Grecs et surtout d'Euripide, est venu, par Sénèque, à notre Corneille. N'est-ce pas en effet Corneille qu'on croit entendre dans ce terrible entretien, si précipité, si rompu, d'une expression si imprévue, si soudaine, et dont la rapidité du mètre trochaïque, tout à coup substitué à l'iambe, marque le mouvement et augmente encore l'effet?

ÉTÉOCLE.

Et toi, sors au plus tôt de ces murs, ou tu mourras.

POLYNICE.

De quelle main? où est ce mortel invulnérable, qui me donnerait la mort, sans la recevoir à son tour?

habile interprète, M. L. Halevy, ce qu'il avait autrefois non moins bien traduit dans Horace.

. . . .
Qu'est-ce que la richesse ?... un nom, rien davantage.
Le simple nécessaire est le trésor du sage.
De cet éclat d'un jour le terme est un cercueil.
Et puis, ces biens, cet or, ta joie et ton orgueil,
A qui sont-ils? Aux dieux. L'homme est dépositaire,
Et le ciel lui reprend sa fortune éphémère,
A l'opulent son luxe, au roi tous ses palais.
. . . .
(*La Grèce tragique*, 1846, p. 243, 320.)

1. Aux exemples que j'ai cités ailleurs, t. I, p. 54 sqq., des digressions sophistiques dans lesquelles s'engage trop fréquemment, au mépris de la convenance et de la vérité, Euripide, on peut ajouter ce passage, que nul autre du même genre n'égale, ou, du moins, ne surpasse. « Osez condamner ce raisonnement de Jocaste.... » fait dire Barthélemy à l'un des interlocuteurs de son chapitre LXXI. Il aurait pu dire : « ce raisonnement d'Euripide »; car c'est bien ce poëte sophiste qui parle, et non Jocaste.

ÉTÉOCLE.

Près de toi, devant tes yeux : vois ce bras.

POLYNICE.

Je le vois. Mais la fortune est chose timide, et qui tient à la vie.

ÉTÉOCLE.

Et c'est contre un lâche, un inutile combattant, que tu mènes cette nombreuse armée?

POLYNICE.

Mieux vaut un chef prudent, qu'un téméraire.

ÉTÉOCLE.

Tu triomphes de cette trêve qui te sauve la vie.

POLYNICE.

Une seconde fois je te redemande mon sceptre, ma part de l'héritage.

ÉTÉOCLE.

Je n'ai rien à te rendre. Ce palais est le mien, j'y veux rester.

POLYNICE.

Quoi! seul, sans partage?

ÉTÉOCLE.

Je l'entends ainsi. Quitte cette terre.

POLYNICE.

Autels sacrés de mes pères....

ÉTÉOCLE.

Que tu viens renverser.

POLYNICE.

Écoutez-moi!

ÉTÉOCLE.

Eux t'écouter, un traître armé contre sa patrie!

POLYNICE.

Temples des dieux aux blancs coursiers....

ÉTÉOCLE.

Qui tedétestent.

POLYNICE.

On me chasse de ma patrie....

ÉTÉOCLE.

Que tu venais ravager.

POLYNICE.

Voyez son injustice, ô dieux.

ÉTÉOCLE.

Parle aux dieux à Mycènes, et non ici.

POLYNICE.

Impie!

ÉTÉOCLE.

Mais non, comme toi, ennemi de ma patrie.

POLYNICE.

Tu me dépouilles et me proscris.

ÉTÉOCLE.

Et veux de plus t'immoler.

POLYNICE.

O mon père, tu entends comme on me traite.

ÉTÉOCLE.

Il sait aussi ce que tu as fait.

POLYNICE.

Et toi, ma mère....

ÉTÉOCLE.

Ne profane point ce nom.

POLYNICE.

O ma patrie!

ÉTÉOCLE.

Va, dans Argos, invoquer les eaux de Lerne.

POLYNICE.

J'y vais, n'en doute point. Mais toi, ma mère, je te rends grâces.

ÉTÉOCLE.

Pars, te dis-je.

POLYNICE.

Je pars. Mais que je puisse voir mon père!

ÉTÉOCLE.

Non.

POLYNICE.

Mes jeunes sœurs!

ÉTÉOCLE.

Jamais.

POLYNICE.

O mes sœurs!

ÉTÉOCLE.

Pourquoi les appeler, toi, leur plus grand ennemi?

POLYNICE.

Ma mère, adieu! sois heureuse.

JOCASTE.

Heureuse! moi! mon enfant.

POLYNICE.

Je ne suis plus ton fils.

JOCASTE.

Pour quel triste sort je suis née!

POLYNICE.

Il m'outrage.

ÉTÉOCLE.

Ne m'outrages-tu pas?

POLYNICE.

Où sera ton poste devant les tours?

ÉTÉOCLE.

Que t'importe?

POLYNICE.

J'y serai pour te percer le cœur.

ÉTÉOCLE.

Même envie me possède.

JOCASTE.

Malheureuse! qu'allez-vous faire, mes enfants?

ÉTÉOCLE.

L'événement le fera voir.

JOCASTE.

N'éviterez-vous point les furies de votre père?

POLYNICE.

Périsse toute notre maison!

ÉTÉOCLE.

Mon épée, avide de sang, ne sera pas longtemps oisive.

POLYNICE.

Je vous prends à témoin, terre où je fus nourri, et vous, grands dieux, qu'on me renvoie sans honneur, chargé d'outrages, comme un esclave, non plus comme un des fils d'Œdipe. O ma patrie, quoi qu'il t'arrive, ne me l'impute point, mais à lui. Malgré moi je suis venu, et malgré moi je pars. Et toi, Apollon, gardien des villes, palais, amis, images des dieux, objets de nos sacrifices, adieu, adieu! je ne sais s'il me sera jamais donné de vous parler. Cependant l'espérance ne sommeille point encore dans mon âme : elle me dit qu'avec l'aide des dieux j'immolerai mon ennemi et régnerai sur Thèbes[1].

Je ne crois pas qu'on puisse trop louer ces protestations, ces invocations de Polynice toujours interrompues par les outrages d'Étéocle, les plaintes du malheureux prince, le défi qui échappe à son désespoir, et les touchants adieux qu'il laisse en partant à sa famille, à ses amis, à sa patrie[2]. Je trouve bien sévère le sentiment du

1. V. 593-635. Dans les deux vers suivants, qui terminent froidement une scène si vive, se trouve une allusion, répétée v. 1495, au sens étymologique du nom de Polynice, que Quintilien a eu, en général, raison de blâmer (*Inst. orat.*, V, 10), mais qu'on pourrait toutefois défendre en alléguant l'usage particulier de la scène grecque. Sur ces sortes d'allusions, et les exemples qu'en offrent les théâtres d'Eschyle et de Sophocle, voyez t. I, p. 320; II, 17 sq.

2. On entrevoit quelque chose de cette belle scène dans les fragments des *Phéniciennes* d'Attius que nous allons encore rapporter :

« Ai-je, comme toi, ma part de ce que possédait notre père?

« Retire-toi, va-t'en, sors de cette ville. »

« .... Temples des dieux, sacrés autels! »

Num pariter videor patris vesci præmiis?

Egredere, exi, ecfer te, elimina urbe!

.... Delubra cœlitum, aræ, sanctitudines!
(Non. v. v. *Vesci, eliminare, sanctitudo.*)

Ici trouve aussi sa place le seul fragment qui soit resté de l'Atellane

scoliaste et de W. Schlegel, qui jugent cette scène inutile, parce que, disent-ils, il n'en résulte rien ; comme si ce n'était rien dans un ouvrage dont une haine domestique est le sujet, qu'une tentative de réconciliation, l'espoir fugitif qu'elle fait naître, le redoublement de terreur qui la suit. Je le demande, le sujet offrait-il autre chose au poëte? n'est-ce point le sujet lui-même?

Pour compléter la tragédie que nous avons comme extraite des *Phéniciennes*, il faut nous transporter au récit[1], en certains points imité d'Homère[2], du combat où périssent les deux frères. Ainsi que tous les récits du théâtre grec, il a plutôt le caractère d'une relation exacte et animée de l'événement, que celui d'une description pompeuse. On y retrouve, à la catastrophe, quelques traits de ce pathétique dont nous avons recueilli dans cet ouvrage de si beaux modèles.

Etéocle et Polynice, près d'expirer, distinguent les cris de douleur que poussent sur leurs corps Jocaste et Antigone, et quelque attendrissement pénètre dans leurs âmes, encore possédées de la rage du combat et des fureurs du fratricide :

« Etéocle poussait avec peine, du fond de sa poitrine, un dernier soupir. Il entend sa mère, et soulève vers elle sa main san-

que Novius avait intitulée *Phœnissæ*, comme les tragédies d'Euripide et d'Attius, et qui en offrait sans doute la parodie. C'est ce défi bouffon:

Sume arma, jam te occidam clava scirpea.
(Fest. v. *Scirpus*.)

1. V. 1357 sqq.
2. *Iliad.*, VII, 220 sqq. Ce qui n'est point homérique, c'est le signal du combat donné par la trompette tyrrhénienne, v. 1378 sq. Sur cet anachronisme de mœurs dont le théâtre grec a offert plus d'un exemple (Eschyl., *Eumen.*, 559 sq.; Sophocl., *Aj.*, 17; Euripid., *Troad.*, 1266; *Rhes.*, 985 sq., etc.), voyez notre t. II, p. 136. Euripide semble le corriger par une comparaison qui rappelle, selon le scoliaste, un plus ancien usage. Avant l'action, deux hommes, prêtres de Mars, s'avançaient entre les armées ennemies, avec un flambeau allumé, que chacun d'eux lançait devant lui. D'autres ont pensé que c'est par allusion à une manière semblable d'annoncer l'ouverture de certains jeux (Aristoph., *Ran.*, 131), comme les courses aux flambeaux du Céramique, qu'Euripide a fait dire ici à son messager : « Quand eut été lancé, comme un flambeau, le son de la trompette tyrrhénienne, signal du sanglant combat. »

glante. Mais il ne peut lui adresser une parole, ses yeux seuls, par leurs larmes, lui parlent de son amour. Polynice respirait encore ; il a regardé sa sœur, sa vieille mère, et leur a dit : « Je « meurs, ô ma mère ; je te plains, et toi, et ma sœur, et ce mort, « qui était mon frère. Oui, quoiqu'il fût devenu mon ennemi, « c'était mon frère. Ensevelissez-moi, ô ma mère, ô ma sœur, « dans la terre où je suis né ; apaisez ma patrie irritée ; que j'en « obtienne un coin de terre pour tombeau, au lieu de ce trône « que j'ai perdu. O ma mère, ferme mes yeux; » et en disant ces mots, il lui prenait la main et l'approchait de ses paupières. « Adieu ! déjà la nuit m'environne [1]. »

Voilà comme, sous la main de l'artiste grec, ces sujets atroces et monstrueux se corrigent par l'expression inattendue des sentiments les plus universels, les plus touchants de la nature ! En même temps, la puissance mystérieuse qui y préside [2] attirant à elle l'horreur de l'acte, les misérables instruments qu'elle y emploie ne paraissent plus que des objets de pitié.

Un moderne, qui, avec beaucoup d'autres, a fait aussi sa Thébaïde, Alfieri, a remarqué que nos croyances, étrangères au dogme antique de la fatalité, nous rendent de tels sujets moins praticables et moins heureux. Il en était déjà ainsi lorsque, dans la décadence de la poésie latine, les Sénèque et les Stace les remaniaient pour en tirer des tragédies, des épopées. Plus de cette divine majesté, qui, sur la scène grecque, les entourait comme d'un voile et en adoucissait l'aspect !

En même temps que l'inspiration religieuse, l'inspiration humaine, si je puis ainsi parler, avait disparu. Les hommes, comme les dieux, étaient devenus de simples machines poétiques sans vie et sans vertu. Il n'y a trop

1. V. 1438-1454.
2. Sur le coffre de Cypselus, cet antique monument de l'art des Grecs, on voyait, au rapport de Pausanias (*Elid.*, XIX), la représentation du combat des fils d'Œdipe, Polynice tombé sur le genou, Étéocle fondant sur lui, et derrière le premier, debout, une femme aux dents aiguës, comme celles d'une bête féroce, aux ongles crochus, en qui une inscription faisait reconnaître le ministre de la fatalité, la Parque, Κήρ, Hésiode, ou l'auteur du *Bouclier d'Hercule*, y avait placé (v. 156), au milieu d'une mêlée sanglante, le même personnage ὀλοὴ Κήρ.

souvent dans ces productions, qui veulent être des poëmes et des drames, d'autres acteurs que le poëte lui-même, dont l'imagination déréglée exagère par de folles hyperboles ce qui est déjà au delà des limites de la nature, retourne de mille manières, en figures subtiles, des détails atroces et repoussants, se joue, avec une aisance cruelle et profane, parmi les incestes et les parricides, lesquels ne sont plus qu'un texte pour les caprices les plus bizarres, les artifices les plus étudiés de la pensée et du style.

Du milieu de ce chaos où s'entassent confusément toutes les formes du mauvais goût, la diffusion et la sécheresse, l'emphase et la trivialité, la rudesse et l'afféterie, l'extravagance et la froideur, les variétés les plus discordantes du faux et du laid, s'échappent, par intervalles, comme des éclairs brillants, qui, à la renaissance des lettres en Europe, à travers ce crépuscule qui succédait aux ténèbres du moyen âge, ont singulièrement ébloui l'imagination des poëtes[1].

Il ne faut point s'étonner qu'on ait pu alors admirer et Stace et Sénèque, dont il serait injuste, même aujourd'hui, de dédaigner le talent poétique; mais ce que nous ne saurions comprendre, si nous ne songions au respect superstitieux qu'inspirait en masse, sans distinction d'époques et de génies, l'antiquité grecque et latine, c'est qu'on ait pu confondre dans un égal enthousiasme, réunir dans une même imitation les tragiques d'Athènes et les déclamateurs de Rome.

Ce n'est pas le tort de L. Dolce, ce fidèle mais faible traducteur des Grecs[2] au seizième siècle, dans sa Jocaste;

1. Je me borne à ces indications générales sur la *Thébaïde* de Sénèque, analysée en grand détail par Brumoy, dans le *Théâtre des Grecs*. M. Saint-Marc Girardin y est revenu, avec intérêt, dans le XXXIe chapitre de son *Cours de littérature dramatique*, où il est traité des *Frères ennemis* et d'*Antigone*, dans *Eschyle*, *Euripide*, *Sénèque*, *Racine* et *Alfieri*.

2. Voyez sur son théâtre et particulièrement son *Iphigénie*, sa *Médée*, t. I, p. 162, et plus haut, p. 6. J'ai négligé, t. I, p. 306 sq., d'indiquer son *Agamemnon*.

mais Rotrou[1] l'a fait, et avant lui le vieux Garnier[2], dans des pièces dont les derniers actes sont empruntés à l'*Antigone* de Sophocle et les premiers à la Thébaïde de Sénèque, renforcée de celle de Stace. A l'inverse de la statue dont parle l'Écriture, vous diriez sur un corps de marbre et d'or une tête d'argile.

Ces deux ouvrages n'en sont pas moins curieux comme monuments de notre tragédie naissante; ils nous mènent, par degrés, jusqu'à Corneille. On voit dans Garnier un commencement de noblesse et d'élégance, des vers tels que ceux-ci, où s'expriment avec quelque éloquence l'amour filial d'Antigone, le désespoir d'Œdipe, la tendresse maternelle de Jocaste, la colère de Polynice :

Que mes frères germains le royaume envahissent
Et du bien paternel à leur aise jouyssent,
Moy mon père j'auray, je ne veux autre bien ;
Je leur quitte le reste et n'y demande rien.
Mon seul père je veux, il sera mon partage,
Je ne retiens que luy, c'est mon seul héritage[3].

. . . .

La mort s'offre sans cesse, et, combien que la vie
De tout chacun puisse être à tout moment ravie,
La mort ne l'est jamais, la mort on n'oste point.
Quiconque veut mourir trouve la mort à poinct.
Mille et mille chemins au creux Acheron tendent,
Et tous hommes mortels, quand leur plaist, y descendent[4].

. . . .

Là sur un tuf assis et du coude appuyé,
J'entretiendray d'espoir mon esprit ennuyé[5].

. . . .

1. *Antigone*, 1638. Voyez t. II, p. 286 sqq.
2. *Antigone*, 1580. Voyez t. II, *ibid.*
3. Acte I. Ces vers ne sont pas sans rapport avec ceux que depuis Ducis a prêtés à son Antigone (*Œdipe chez Admète*, acte III, sc. 2) :

Que Thèbe à vos deux fils offre un trône en partage,
Vous suivre et vous aimer, voilà mon héritage !

4. *Ibid.*
5. *Ibid.*



O mon cher Polynice, une terre étrangère,
A longtemps retenu votre âme passagère[1].

. . . .

Seray-je donc toujours errant parmi le monde,
Traîneray-je ma vie à jamais vagabonde?
Comme un homme exilé, me faut-il à jamais
Mon vivre mendier de palais en palais[2]?

. . . .

Mêmes mérites chez Rotrou, et dans une langue plus avancée; il a, en outre, l'esprit d'invention, une disposition facile et ingénieuse, quelque entente des situations et des caractères[3].

Les Frères ennemis de Racine[4] attirent encore au même titre; nous aimons, a-t-on dit, en parlant des faibles commencements de Rome, à voir la source du grand fleuve qui inonda le monde. Toutes proportions gardées, il n'est pas non plus sans intérêt d'assister à la naissance et aux premiers pas d'un grand poëte. C'est l'imitation indiscrète, mais non sans art, de la manière et des défauts de Corneille : de ses héros amoureux, de ses politiques raisonneurs, de ses scélérats fanfarons, de ses hypocrites naïfs, de ses tirades sentencieuses, de ses dialogues coupés; c'est, pour la conduite, une répétition de Rotrou et de Garnier, c'est-à-dire de Stace et de Sénèque, mais dans un style qui souvent les corrige par une précision, une pureté, une élégance toutes nouvelles. Racine, dans une préface composée longtemps après sa tragédie, s'est vanté d'en avoir dressé le plan sur les *Phéniciennes* d'Euripide; à peu près comme Corneille ajustait après coup, et tant bien que mal, aux règles dites d'Aristote,

1. Acte II.
2. *Ibid.*
3. Je ne cite rien de sa pièce plus connue, dont le *Théâtre des Grecs*, les notes du Sénèque de M. J. Pierrot, contiennent des extraits, et qu'on peut lire en entier au IVe volume de l'édition de ses œuvres, donnée en 1820 par M. Viollet-le-Duc.
4. 1664. Entre les pièces de Garnier, de Rotrou et celle de Racine, M. J. Pierrot, dans les notes de son édition de Sénèque, place deux *Thébaïde:* l'une de Robelin, en 1584; l'autre de Boyer, en 1660.

la liberté espagnole de ses intrigues. Le fait est qu'il n'a presque rien pris à la pièce grecque, qu'il y a laissé surtout ce qui la caractérise le plus et ce qu'il admirait[1], le caractère intéressant donné à Polynice. Chez lui, comme chez les modèles qu'il a préférés, tout est égal entre les deux frères, et même, si quelqu'un d'eux a des sentiments plus ambitieux, plus tyranniques, plus farouches, c'est assurément Polynice. Nous n'y pouvons reconnaître, sur la foi de la préface, celui qu'Euripide avait peint de couleurs si touchantes, qu'il nous avait fait aimer malgré son crime; nous lui disons comme Jocaste :

Et vous que je croyais plus doux et plus soumis[2].

Longtemps après Racine, Alfieri[3] est rentré dans la voie de l'intérêt négligée depuis Euripide. Il a rendu à Polynice l'affection du spectateur. Peut-être seulement a-t-il trop amolli son caractère, tandis que, par opposition, c'était chez lui un système, une habitude, il chargeait outre mesure, dans le rôle d'Étéocle, les couleurs de la tyrannie, qu'il ajoutait à la violence que ce nom rappelle une profonde et horrible hypocrisie. Du Créon de Racine, auquel seulement il a prêté des projets plus arrêtés et une conduite plus suivie, il a fait le ressort de son intrigue. C'est lui qui, pour arriver au trône par la ruine des enfants d'Œdipe, s'applique sans cesse à les animer l'un contre l'autre, tandis que Jocaste et Antigone s'occupent, avec non moins de persévérance, de les réconcilier. Il résulte de cette disposition que le sujet se traite, sous forme de plaidoyers, entre ces personnages secondaires, qui sont comme les bons et les mauvais génies des deux frères. L'importance de ceux-ci, le plus

1. J'ai pour garants de cette admiration des notes écrites de sa main sur un exemplaire d'Euripide qui lui a appartenu, et qui venu, je crois, de L. Racine à Lefranc de Pompignan, a passé depuis dans la bibliothèque de Toulouse.
2. Acte IV, sc. 3.
3. *Polynice*, 1783. Voyez sur Alfieri, t. I, p. 163, 338; II, 289 sqq., 375 sqq.; III, 234 sqq., 322.

souvent témoins passifs de ce débat, en est considérablement affaiblie, et avec elle l'intérêt. Ajoutons que des répétitions inévitables, dans une fable ainsi conçue, y répandraient beaucoup de monotonie et de langueur, si l'esprit n'était réveillé par l'énergie de pensée et de style ordinaire à Alfieri. Au quatrième acte, la tragédie se réchauffe tout à coup par une scène d'un grand effet théâtral, qui, pour rappeler assez visiblement Atrée et Thyeste, et Rodogune, n'en fait pas moins beaucoup d'honneur au poëte. Les deux frères vont se réconcilier ; ils doivent vider tous deux, en signe de paix, la coupe sacrée de leurs aïeux; mais, par les conseils de Créon, Étéocle a empoisonné cette coupe, et le même Créon a révélé à Polynice le secret du complot tramé contre lui. On comprend quelle terrible explication doit suivre ; on devine quel redoublement de haine elle produira. Une autre scène, très-vive, est celle où Alfieri a osé mettre en action l'affreux dénoûment. Étéocle a été seul blessé à mort dans le combat. On le rapporte expirant, et Polynice le suit pénétré d'une noble douleur et lui demandant grâce. Le monstre feint de pardonner, il reçoit son frère dans ses bras et le poignarde. C'est là une conception forte, mais, je le crains bien, un horrible spectacle.

On y voit un exemple du tour original qu'Alfieri savait donner aux sujets de l'antique tragédie, presque tous renouvelés par lui. Cette espèce de nouveauté, que ses inventions avaient rendue aux scènes de la Thébaïde, a tenté un poëte français. Legouvé[1] a transporté sur notre théâtre, avec quelques traits d'Euripide habilement renouvelés, le dénoûment de la pièce italienne. Mais c'est à Ducis, au plus éloquent des successeurs tragiques de Voltaire, à l'auteur d'Œdipe chez Admète et d'Abufar, dont les accents énergiques et tendres animaient alors si puissamment la scène française[2], qu'il faut rapporter les plus

1. *Étéocle*, 1799.
2. Voyez sur Ducis, t. I, p. 337, 357, 361, 375; II, 208 sqq.; III, 230 sqq.

heureuses inspirations de l'auteur d'Étéocle. Il se souvenait de Saléma, exprimant à Pharon son affection plus que fraternelle[1], quand il faisait dire par Antigone à Polynice :

Hélas ! combien de fois la nuit vint me surprendre
Aux bords où ton adieu trop tôt se fit entendre !
J'aimais à contempler, dans un avide effroi,
Le ruisseau que tu mis entre ta sœur et toi,
La hauteur d'où ma vue à te suivre réduite
Dans un long horizon accompagna ta fuite ;
L'arbre qui me soutint quand je ne te vis plus[2].

Un autre souvenir, celui de vers admirables que nous avons cités précédemment[3], le soutenait, l'animait dans la belle scène[4] où il a introduit Œdipe, qui maudit ses enfants et les dévoue au fratricide.

. . . .

ŒDIPE.

Quoi ! l'un contre l'autre ?...

ÉTÉOCLE.

Oui.

ŒDIPE.

Je suis enfin vengé !

ÉTÉOCLE.

Oui, nous versons le sang dont nos mains sont avides.

ŒDIPE.

Euménides !...

POLYNICE.

Grands dieux !

ŒDIPE.

Fatales Euménides,
A qui de Labdacus tout le sang est soumis,
Voilà, voilà l'instant que vous m'avez promis

1. *Abufar*, acte III, sc. 2.
2. Acte II, sc. 2.
3. T. II, p. 239 sqq.
4. Acte IV, sc. 6.

ÉTÉOCLE.

Vous appelez toujours ces sœurs impitoyables !

ŒDIPE.

Je les appelle ici contre des fils coupables ;
Je transporte sur vous qui m'avez outragé,
Les malédictions dont Laïus m'a chargé.
Combattez tous les deux, marqués de ma colère.

POLYNICE.

Œdipe n'a donc plus la tendresse d'un père ?

ŒDIPE.

Vous qui la réclamez, avez-vous été fils ?

POLYNICE.

Que mes pleurs....

ŒDIPE.

Eh ! les miens vous ont-ils attendris ?

ÉTÉOCLE.

Jouissez donc ! Sur nous nos sanglantes épées....

ŒDIPE.

Dans le Styx à ma voix les dieux les ont trempées !

ÉTÉOCLE, à Polynice.

Tu le vois !

ŒDIPE.

Vous croyiez que des enfants ingrats
Sur l'auteur de leurs jours peuvent lever leurs bras ;
Les dieux, pour vous punir, ont armé votre rage ;
Les dieux au front d'un père ont marqué leur image.
C'est leur pouvoir qu'en moi vous avez offensé,
Et votre châtiment a déjà commencé.
Jupiter, jusqu'à toi ma voix est arrivée ;
Jupiter, prends ta foudre aux méchants réservée.

ÉTÉOCLE, à Polynice.

Viens donc.

POLYNICE.

Où suis-je ?

ŒDIPE.

Et vous, vous, Até, Némésis,
Dieux de sang, dieux de mort, dieux dignes de mes fils,

Toi, Mars, qui dans leur sein as versé ta colère,
Toi, plus terrible encore, ô Laïus, ô mon père,
Vengez sur leurs auteurs les maux que j'ai soufferts;
Saisissez ces ingrats que je voue aux enfers.
Voilà, cruels, quels dieux au combat vous attendent:
Tisiphone, Mégère, Alecto vous demandent.
Allez, sous leurs regards, brisant tous vos liens,
Achever un forfait aussi noir que les miens[1].

Tel est l'inventaire, complet, je crois, des pièces composées depuis Euripide sur un sujet où l'on n'a pu le vaincre, ni même l'égaler. D'autres ouvrages, où le sujet se retrouve sous d'autres noms, avec d'autres mœurs, d'autres couleurs, lui seraient opposés avec moins de désavantage. Les auteurs d'Adélaïde du Guesclin, de la Fiancée de Messine, qui, tous deux, ont peint le fratricide, ont su, comme Euripide, mêler à l'horreur tragique, pour en tempérer l'excès, le charme du pathétique, et déguiser ainsi de quelque miel la coupe amère de leur Melpomène.

1. Voyez d'autres extraits de cette pièce à la suite de la *Thébaïde* de Sénèque, dans l'édition rappelée plus haut, de M. J. Pierrot, t. I, p. 491 sqq., et dans les notes dont M. L. Halévy a fait suivre son élégante traduction des *Phéniciennes* d'Euripide, *la Grèce tragique*, p. 311 sqq.

CHAPITRE DIXIÈME.

Les Troyennes. — Hécube.

En analysant *les Phéniciennes*, si riches de personnages et d'accidents tragiques, si pleines de pathétique et de spectacle, je me suis attaché particulièrement à montrer que l'incohérence de cette pièce n'est qu'apparente; que ces intérêts divers, dont elle est mêlée, se confondent dans un intérêt plus général, dans un intérêt collectif, si je l'ose dire, d'où résulte l'unité de la composition.

Cette unité n'est pas celle qu'a si bien expliquée Aristote : je dois même avouer que sa Poétique, où, comme dans un exact procès-verbal, il a curieusement enregistré toutes les inventions de l'art, ne fait nulle mention de ce genre nouveau, auquel l'épuisement des combinaisons dramatiques avait conduit Euripide, et dont son théâtre offre d'irrécusables monuments.

Aristote parle, il est vrai, de tragédies *épisodiques*, de tragédies à *épisodes*[1]; mais c'est là une expression de blâme plutôt qu'un terme de classification. Elle désigne des ouvrages qui ont bien un seul héros, mais non pas un seul sujet; qui, dans les dimensions restreintes du drame, renferment la multiplicité d'événements permise aux libres développements de l'épopée; des ouvrages dont les parties mal jointes ne se lient entre elles ni nécessairement ni selon la vraisemblance; dont une conception négligente ou faible, une facilité trop complaisante pour les caprices des comédiens, a exagéré les proportions naturelles, rompu

1. Ἐπεισοδιώδεις.

la continuité, détruit l'ordre et l'ensemble[1]. Nulle part Aristote ne reconnaît, ne définit cette espèce particulière de composition où plusieurs actions, qui chacune pourraient suffire à une pièce, en forment une autre par leur rapprochement; où un même point de vue rassemble des perspectives au premier abord distinctes et divergentes, une même impression des émotions qui semblaient éparses et isolées.

Ce n'est pas dans les productions de l'art qu'est l'unité, mais dans nos sens, dans notre âme, en qui elles en éveillent le sentiment. Ces symphonies de Beethoven, par exemple, qui nous envoient tumultueusement des harmonies si diverses, si disparates, notre sensibilité émue les ordonne : ce vaste tableau où, dans d'innombrables scènes, Michel-Ange a étalé le spectacle du jugement dernier, notre pensée en comprend l'étendue, l'immensité. L'unité ! ce n'est pas une certaine disposition matérielle et extérieure, c'est l'idée première de l'artiste; c'est le sens général de son œuvre; elle peut manquer à la régularité la plus symétrique, elle peut se produire du milieu même de la confusion; comme on ne la fait pas par le calcul, on ne la retrouve pas non plus par l'analyse, et le froid jugement du critique en est un juge moins infaillible que l'émotion irréfléchie du spectateur.

Veut-on savoir si ces tragédies, qu'avec la Poétique d'Aristote, mais dans un sens plus favorable, j'appellerai, pour abréger, *épisodiques*, sont ou non conformes à la règle de l'unité, qui est la loi même de notre esprit? Il ne faut pas compter minutieusement les événements, les personnages, résumer la fable par une question qui attend une réponse précise. Cette espèce d'enquête et d'interrogatoire, que le traducteur d'Euripide, Prévost[2], semble emprunter aux formes de la procédure judiciaire, transforme le drame en accusé, et risque fort de le faire mentir, au gré de la passion de son juge, ou dans l'intérêt de son innocence. Il

1. *Poét.*, VIII, IX, XVIII.
2. Voyez t. III, p. 6 sqq.

est plus simple et plus sûr de s'interroger soi-même sur ce qu'on a senti; car on ne court pas risque de se méprendre, de se tromper sur ses impressions, et il n'est pas de sophisme qui puisse, en dépit de la conscience et contre la vérité, les faire passer pour simples ou leur retirer ce caractère.

Lorsque Eschyle liait ensemble, par l'analogie des sujets et la continuité de la représentation, plusieurs drames distincts, une intention commune, un même dessin, une même couleur, en faisaient un drame unique; lorsque Euripide de plusieurs fables entreprend d'en composer une seule, et réussit à nous la faire paraître telle, n'est-ce pas absolument la même chose, et trouve-t-on quelque différence essentielle entre les trilogies du théâtre primitif et les pièces *épisodiques* du théâtre à son déclin[1] ?

Cette identité, qui suffit à la justification d'Euripide, n'a jamais, que je sache, été remarquée. Elle n'en est pas moins incontestable, et si l'étude et la comparaison des monuments de la scène grecque ne la révélaient assez clairement, Aristote pourrait mettre sur la voie pour la trouver. Ces pièces, qu'il appelle *épisodiques*, il leur donne aussi le nom de *simples;* bien plus, ce n'est, selon lui, qu'une variété, qu'une espèce du genre *simple*[2]. Or, qu'est-ce que le genre *simple*, selon Aristote? Nous l'avons dit souvent, c'est un drame sans action, c'est le drame d'Eschyle. Effacé longtemps par l'heureuse invention de Sophocle, par la tragédie à péripéties, à intrigue, la tragédie *implexe*, il reparaît lorsque celle-ci commence à s'user, comme une ressource dernière de l'art en péril. Ainsi que dans l'origine, pour suppléer aux développements de l'action, on redouble l'effet de ces tableaux, en les accumulant. Seulement, ce qui se faisait par un cercle de pièces, on l'accomplit dans l'enceinte d'une seule.

Je demande grâce pour des détails un peu techniques, mais qui ont cependant leur intérêt. Ils montrent l'inquiète mobilité, la flexibilité heureuse du génie grec, qui

1. Voyez t. I, p. 31, 62. — 2. *Poét.*, IX.

ne pouvait s'emprisonner longtemps dans les mêmes formes, et qui, forcé de revenir à celles qu'il av t quittées, ne les reprenait pas sans leur rendre quelque nouveauté et comme un air de jeunesse.

Eschyle, rajeuni, semble, en effet, se remontrer sous les traits d'Euripide. On retrouve la tragédie *simple*, non plus avec son immobile grandeur, sa sombre majesté, mais une allure plus vive et des traits plus touchants. Au lieu de cette gradation de terreur qui variait seule la contemplation d'un objet effrayant, ce sont les aspects divers de l'infortune, les traits redoublés du pathétique. En même temps, à cet art si naïf, qui s'ignorait soi-même et que guidait un instinct mystérieux et sublime, a succédé une habileté formée par la réflexion et la pratique. Les critiques ont souvent relevé, et certainement avec justice, la négligence qu'apporte Euripide à la composition de ses pièces; mais peut-être n'ont-ils pas assez loué l'artifice qui, presque toujours, la déguise. Dans ces ouvrages, surtout, formés de l'assemblage quelque peu arbitraire de parties indépendantes les unes des autres, il faut voir comme il sait par d'ingénieuses préparations, par des rapprochements adroits, donner à une succession d'incidents fortuits l'apparence d'un enchaînement nécessaire; comme tous ces fils dont il lui a plu de composer sa trame s'y mêlent, s'y entrelacent sans confusion, se rejoignant, se divisant tour à tour, et se perdant enfin dans le nœud artistement formé qui les rassemble.

Nous avons pu remarquer dans *les Phéniciennes* quelques-uns de ces mérites; mais ils nous frapperont davantage dans deux tragédies, où le même genre est traité avec plus de franchise, et qu'un système pareil de composition, aussi bien que la liaison intime des sujets, ne nous permet pas de séparer, quelque espace de temps que l'époque de leur représentation ait pu d'ailleurs mettre entre elles[1]. Je veux parler des *Troyennes* et de l'*Hécube*.

1. Un passage d'Élien (*Var. hist.* II, 8), dont j'ai parlé ailleurs (t. I, p. 30 sq.), rapproché d'autres passages du scoliaste d'Aristophane (*Av.*,

Si l'on peut dire que ces deux tragédies ne sont que des tableaux, des tableaux semblables à ces immenses et complexes représentations du Pœcile d'Athènes et de la Lesché de Delphes, où, d'après les poëtes cycliques, le pinceau de Polygnote avait exprimé les mêmes sujets[1], et dont notre poëte avait pu s'inspirer, on peut ajouter, en suivant cette image, qui est une définition exacte, qu'elles ont l'une et l'autre pour fond la prise de Troie. Euripide y rappelle sans cesse, avec une inépuisable fécondité d'imagination, l'idée de cette grande et terrible catastrophe ; il y retourne, en mille façons, le contraste de tant de gloire, de prospérité et de tant de misère ; l'horreur de cette nuit de fête, terminée dans le sang et dans la flamme ; ces ruines, ces cendres, cette fumée, qui seules marquent la place où fut Troie.

C'est au chœur, à une troupe de jeunes Troyennes, que le poëte confie surtout le soin de chanter l'hymne funèbre de la patrie. De là des odes animées d'un mouvement tout dramatique. Ces femmes se représentent avec terreur toutes les scènes qui ont frappé leurs regards, la ville en feu, pleine de tumulte et de carnage, les temples profanés, les maisons ravagées, leurs pères, leurs frères, leurs

843, 1111 ; *Vesp*,, 1317), autorise à placer la représentation des *Troyennes* en 416 ou 415, dans la première ou la deuxième année de la XCIe olympiade. Voyez Musgrave, *Chronol, scen.*; Bœckh, *Trag. gr. princ.*, c. XIV : Clinton, *Fast. hellenic.*, p. 79 ; Th. Fix, Euripid. éd. F. Didot, 1843, *Chronolog. fabul* , p. VI ; J. A. Hartung, *Euripid. restitut.*, 1844, t. II, p. 231, cf. 281. On ne sait point précisément la date de l'*Hécube* ; mais, d'après certains indices, on a pu supposer, non sans vraisemblance, qu'elle a été représentée en 425, la quatrième année de la LXXXVIIIe olympiade. Aristophane, en effet, dans ses *Nuées*, données pour la première fois l'année suivante, la première de la LXXXIXe olympiade, y a fait, notamment v. 709, 1152 sqq. (cf. *Hecub.*, 159, 169 sqq.), plus d'une allusion ; et d'autre part, Euripide, aux vers 458 sqq., semble avoir eu en vue le rétablissement des fêtes Déliaques (Thuc., III, 104 ; Plutarch, *vit. Nic.*, IV), dans la troisième année de la LXXXVIIIe olympiade. De là cette date intermédiaire d'après laquelle l'*Hécube* aurait précédé d'environ neuf ans *les Troyennes*. Voyez sur ces calculs en dernier lieu, Th. Fix, *ibid.*, p. IX ; J. A. Hartung, *ibid.*, t. I, p. 504 sqq. Cf. H. Weil, *De tragœdiarum græcarum cum rebus publicis conjunctione*, 1844, p. 32.

1. Pausan., *Att.* XV ; *Phoc.*, XXV, XXVI, XXVII. Cf. Barthélemy, *Anach.*, XXII.

époux livrés au glaive, elles-mêmes entraînées avec leurs enfants par le soldat furieux. Parmi ces images de désolation se mêlent quelques traits d'une grâce touchante, convenable au personnage, et où se complaisait la poésie d'Euripide. Je veux en citer un exemple : aussi bien ai-je plus insisté jusqu'ici sur la portion dramatique des pièces grecques, que sur cette partie lyrique qui leur sert comme de cadre.

« Ainsi donc, ô ma patrie, ô Ilion, tu ne seras plus comptée parmi les villes imprenables ! Tant elles étaient épaisses ces nuées de Grecs qui t'ont enveloppée de toutes parts ; tant elles étaient nombreuses ces lances qui t'ont ravagée ! Tu t'es vu dépouiller de ta couronne de tours; la fumée t'a noircie et hideusement souillée. Jamais, hélas ! jamais je ne dois rentrer dans ton enceinte.

« Ce fut au milieu de la nuit que se consomma notre ruine; à l'heure qui suit le repas du soir et où un doux sommeil se répand sur les paupières. Quittant les chants joyeux, les plaisirs de la fête, mon époux s'était étendu sur sa couche, ses armes négligemment suspendues, sans songer à ces bataillons ennemis qui, des vaisseaux, marchaient en foule contre Troie.

« Et moi, rassemblant sous une bandelette, attachée avec grâce, ma chevelure flottante, les yeux fixés sur le métal brillant qui répétait mon image, j'allais aussi monter sur la couche pour m'y livrer au sommeil : quand, tout à coup, un grand bruit parcourt la ville ; ce sont des voix guerrières qui crient dans les rues : « Fils des Grecs, qu'attendez-vous? qu'attendez-« vous, pour renverser la citadelle d'Ilion et retourner dans « votre patrie? »

« J'abandonne mon lit, à demi vêtue, comme une jeune fille de Sparte ; j'embrasse l'autel de Diane, hélas ! bien vainement. Voilà qu'on m'entraîne sur la mer, après avoir vu périr mon époux, après avoir de loin contemplé une dernière fois ma ville natale, lorsque, s'élançant du rivage et reprenant sa route, le vaisseau m'eut séparée pour toujours de la terre d'Ilion. Malheureuse ! en cet instant, je me sentis défaillir de douleur.

« Je dévouai à la vengeance des dieux, avec le pasteur de l'Ida, avec le funeste Pâris, cette sœur des Dioscures, cette Hélène, qui m'a perdue, qui m'a bannie, proscrite, par son hymen, que dis-je, un hymen? non : c'est le fléau d'une furie. Puisse la mer ne la point ramener dans sa patrie ! Puisse-t-elle ne rentrer jamais sous le toit de ses pères[1] ! »

1. *Hec.*, 889-932.

J'ai choisi de préférence ce beau morceau parmi les chœurs des deux tragédies, parce qu'il en est comme l'abrégé, qu'il les résume tous. Rien n'y manque, en effet, pas même l'épigramme, pour laquelle, nous le savons, Euripide réserve volontiers une place. A-t-on remarqué, au milieu de ces peintures pathétiques, un trait malicieusement lancé contre les mœurs trop libres et le vêtement trop peu modeste des filles de Lacédémone[1] ? Ce trait caractéristique, qui se trouve ailleurs[2], n'est pas seulement un indice de la rivalité des deux républiques ; il témoigne encore, chez le poëte et son public, de cette légèreté athénienne qu'au théâtre, comme à la place publique, le sérieux n'arrêtait pas longtemps, et qui, selon l'expression célèbre d'Homère[3], mêlait quelquefois le rire avec les larmes.

Les chœurs que nous parcourons, nous fourniront, parmi beaucoup d'autres[4], un exemple très-frappant de ces distractions ordinaires à Euripide, que son sujet n'entraîne jamais assez loin d'Athènes et de sa rivale pour les perdre entièrement de vue, et ne leur point adresser, à l'une quelque marque flatteuse de souvenir, à l'autre quelque sarcasme, quelque malédiction. Ses Troyennes s'inquiètent du maître que leur donnera le sort, du pays où elles seront conduites ; elles parcourent en imagination, avec une érudition géographique peut-être assez peu vraisemblable, les diverses contrées de la Grèce, et toujours leur préfèrent l'Attique. « Oh ! disent-elles, si j'étais emmenée vers l'illustre terre de Thésée, et non aux bords de l'Eurotas, dans la demeure détestée d'Hélène, pour y voir, pour y servir Ménélas, le destructeur

1. *Ibid.* 915 sq.
2. *Andromach.*, 586 sqq. Plutarque, qui cite ce passage dans le *Parallèle de Lycurgue et de Numa*, c. VI, en rapproche quelques vers de Sophocle, rapportés par Valckenaer (*Diatrib.* XXI) à sa tragédie d'*Hermione* (voyez plus haut, p. 283 sqq.) et par Brunck (Soph., *Fragm.*), par E. A. J. Ahrens (*Soph. fragm.*, éd. F. Didot, 1842, p. 260), à une de ses tragédies sur Hélène, à son *Hélène redemandée*.
3. *Iliad.* VI, 484.
4. *Troad.*, 14, 132, *Hec.*, 121, 462 sqq., etc.

de Troie[1] ! » Et ce n'est pas seulement d'Athènes qu'elles se souviennent, mais encore[2], on l'a quelquefois remarqué[3], des colonies athéniennes de l'Italie, de la Sicile, dont, au temps de la représentation des *Troyennes*[4], l'ambitieuse et imprudente Athènes se promettait la conquête.

L'esclavage auquel elles sont destinées est le texte le plus fréquent de leurs discours, et comme la matière générale des deux tragédies. Il est peint, non pas avec ces couleurs adoucies que lui prête, dans nos imitations modernes, une civilisation plus humaine, et qui le réduisent à une sorte d'exil dans une terre étrangère, mais avec toute son ignominie, toute sa misère, tel qu'on se figure qu'il dut être en effet au milieu de la rudesse des mœurs barbares. La poésie grecque ne fardait rien, et l'on ne s'étonnera pas qu'Euripide, même lorsque sa pensée et son style s'élèvent le plus, exprime avec une franchise familière, sans vains détours de figure ou de périphrase, les plus humbles détails de cette condition servile, de cette domesticité à laquelle vont être ravalées ses héroïnes. Homère, avant lui, les avait bien mêlés à l'entretien d'Hector et d'Andromaque[5]. La critique aurait mauvaise grâce à se montrer plus dédaigneuse. Ne craignons pas de compromettre la dignité de notre analyse, en disant que les captives troyennes se représentent déjà, chez un Grec, réduites à garder sa porte, à balayer sa maison, à préparer son repas, à soigner ses enfants, à filer ses habits, quelquefois même, et c'est le comble de l'outrage et du malheur, à satisfaire sa fantaisie brutale, à passer de ses bras dans les bras d'un de ses esclaves[6]. Mais combien la bassesse hardie à laquelle descend volon-

1. *Troad.*, 212 sqq. Cf. 222 sq.
2. V. 224 sqq.
3. Voyez Th. Fix, *ibid.*, p. VI ; E. A. J. Hartung, *ibid.*, p. 232 ; H. Weil, *ibid.*, p. 32; E. Moncourt, *De parte satirica et comica in tragœdiis Euripidis*, 1851, p. 65.
4. Voyez plus haut, p. 334, note 1, et t. I, p. 30 sq.
5. *Iliad.* VI, 456.
6. *Troad.*, 198 sqq., 499 sqq.; *Hec.*, 357 sqq., etc. Cf. *Androm.*, 166 sq.

tairement Euripide, est heureusement relevée par ces images de bonheur domestique, de prospérité, de gloire, qu'un regret douloureux ramène à chaque instant dans la mémoire et dans les plaintes de ces femmes si malheureuses et quelques-unes si illustres. Car ce n'est pas seulement le vulgaire d'Ilion que le poëte nous montre en proie à de telles appréhensions; ce sont aussi les princesses du sang de ses rois, les filles de Priam et les épouses de ses fils.

Nous arrivons des derniers plans de ce tableau lugubre, à ces malheurs d'élite qui se dessinent plus près de nos regards et doivent principalement les attirer. C'est la prêtresse d'Apollon, la prophétesse Cassandre, que, malgré son saint caractère, un sort injurieux destine à la couche d'Agamemnon; c'est Andromaque, la veuve d'Hector, condamnée à suivre sous un titre pareil, le fils de son meurtrier, à se voir arracher, pour un affreux trépas, le fils qu'il lui a laissé[1]; c'est Polyxène, immolée en victime expiatoire sur le tombeau d'Achille; c'est Polydore, lâchement assassiné par l'hôte avare et perfide auquel l'a confié la sollicitude de ses parents[2].

Voilà les acteurs qui, dans les deux drames où les a groupés Euripide, doivent principalement représenter le désastre de Troie. Mais eux-mêmes entourent une figure plus touchante encore, en qui se rassemblent tant d'infortunes particulières, qui les ressent, qui les déplore toutes, et sert comme de lien commun, comme de centre à la composition.

Cet empire glorieux et florissant qui vient de s'anéantir, Hécube en était reine; tous ces princes, ces héros massacrés, c'étaient son époux et ses fils; ces vierges et ces veuves qu'immole, que souille la victoire, ce sont ses filles; et les dernières et chères espérances de son amour, les tendres rejetons de Priam et d'Hector, en qui pouvait refleurir un jour la fortune de Troie, on les étouffe impi-

1. *Les Troyennes.*
2. *Hécube.*

toyablement à ses yeux; elle-même, parvenue au terme de la vieillesse, ployant sous le faix des ans et des douleurs, on l'entraîne en esclavage, elle sera la servante d'Ulysse ! Sa plainte se lasserait plus tôt que le sort dont les coups redoublés l'accablent. Les plus malheureux s'oublient pour la pleurer, et ses oppresseurs, avec étonnement et pitié, quelquefois même avec ce doute pénible de la Providence divine, qui troublait, nous l'avons vu[1], les derniers moments d'Antigone, contemplent en elle le *modèle accompli du malheur*. « Ah! lui dit quelque part Agamemnon, fut-il jamais femme plus infortunée? — Jamais, reprend-elle, sinon l'infortune elle-même[2]. »

Cette Hécube, par le rôle qu'elle joue dans les deux tragédies d'Euripide, remplies du continuel spectacle de ses disgrâces, de ses inépuisables lamentations, me paraît avoir quelque analogie avec ce personnage de Marguerite, ramené si souvent par Shakspeare au milieu des scènes multipliées de son Richard III, et dont les imprécations, organes de la justice divine, ne cessent d'appeler sur ses persécuteurs, comme autant de rétributions vengeresses, chacun des crimes du tyran. Hécube se montre aussi infatigable à souffrir et à pleurer que Marguerite à maudire; l'une personnifie par sa douleur sans fin les calamités sans nombre de Troie, ainsi que l'autre, par la constance de ses ressentiments, l'enchaînement confus des crimes d'York et de Lancastre; elles sont toutes deux l'âme, la pensée, l'unité du drame.

Euripide ne paraît pas s'être dissimulé que cette unité-là risquait fort de ressembler à de l'uniformité, et, en effet, il n'a pu lui en sauver toujours la fâcheuse apparence, quoiqu'il ait pris soin d'interrompre tant de malheurs sans remède, tant de plaintes sans combat, qui, comme on l'a dit fort bien[3], fatiguent à la longue et épuisent la pitié, par l'expression plus vive du sentiment de

1. T. II, p. 269.
2. *Hec.*, 769 sqq., cf. 484 sqq., 648 sqq.
3. W. Schlegel.

la vengeance, par le spectacle plus animé des efforts tentés pour l'assouvir. Cela explique ce qui a quelquefois embarrassé les critiques, comment se sont introduites dans une fable à laquelle elles semblaient étrangères, les scènes où Hécube poursuit auprès de Ménélas la punition d'Hélène[1], auprès d'Agamemnon celle de Polymestor[2]; scènes qui varient sans doute l'impression quelque peu monotone du drame, mais qui troublent aussi, on en doit convenir, par le mélange de passions haineuses, pour lesquelles on ne se sent guère de sympathie, l'intérêt touchant qu'il excite.

Par une intention du même genre, le poëte a ménagé au malheur de Troie et à l'attendrissement du spectateur une sorte de compensation dans le tableau souvent répété des maux qui affligent la Grèce elle-même. Les captives Troyennes s'écrient avec quelque joie :

« Là aussi, près des belles eaux de l'Eurotas, gémit et pleure, dans sa maison déserte, la jeune Lacédémonienne; là, une mère, dont les enfants sont morts, frappe sa tête blanchie, et déchire ses joues de ses ongles ensanglantés[3]. »

Elles vont quelquefois jusqu'à préférer le sort des Troyens à celui de leurs vainqueurs :

« ....Pour la seule Hélène, les Grecs ont perdu des milliers de soldats. Leur général, ce guerrier si sage, pour un objet odieux, a immolé ce qu'il avait de plus cher; ses joies domestiques, ses enfants, il les a livrés à son frère, pour une femme volontairement ravie. Descendus aux rives du Scamandre, ils y sont morts, et ils ne défendaient pas la frontière de leur pays, les murs de leur cité! Ceux que Mars a fait périr n'ont point revu, avant d'expirer, leurs enfants[4], n'ont point été ensevelis des mains de leur femme; ils sont couchés dans une terre étrangère, tandis que chez eux, disgrâce pareille! meurent abandonnés, des veuves, des vieillards sans postérité, qui les ont inutilement nourris; et sur leur tombeau, nul ja-

1. *Les Troyennes.*
2. *Hécube.*
3. *Hec.*, 642 sqq.
4. Je traduis παῖδας selon la correction de Musgrave, adoptée par Boissonade, et la leçon du manuscrit de Florence.

mais ne viendra répandre en offrande le sang des victimes.... Les Troyens, au contraire, et c'est la plus belle des gloires, sont morts pour la patrie. Ceux que la lance a frappés, rapportés dans leurs maisons par des mains amies, déposés par elles dans leur terre natale, ont reçu les honneurs funèbres de qui ils les devaient attendre. Pour ceux qui ne sont point morts dans le combat, ils ont passé leurs jours auprès de leurs épouses et de leurs enfants, bonheur refusé aux Grecs [1]. »

Il y a, si je ne m'abuse, quelque chose de bien vrai et de bien éloquent dans cette prétention au bonheur, dans ce cri de triomphe qui s'échappe du sein même de la ruine et de la défaite. Nous nous sentons un instant soulagés par cette joie étrange, avec ceux dont elle éclaircit la douleur.

Ce n'est pas tout : les malheurs qui doivent suivre, et la dispersion de la flotte, et le long et pénible retour des principaux chefs, et l'accueil ennemi de leurs proches, tout cela est annoncé dans les deux pièces, comme nous le verrons bientôt, par la prophétesse Cassandre[2], par l'aveugle Polymestor[3], à qui, selon une superstition antique, est accordée la vue de l'avenir, enfin par les divinités elles-mêmes qui ouvrent la tragédie des *Troyennes*. Ainsi le nouvel aspect que nous découvre le poëte nous montre les vainqueurs courbés comme les vaincus sous la main du destin, ce dieu suprême de la religion des Grecs, le premier acteur, et comme l'ordonnateur de leur tragédie.

Je viens d'analyser les éléments généraux qui sont entrés dans la composition des *Troyennes* et d'*Hécube*, j'ai recherché dans quelles proportions ils s'y mêlent, dans quel ordre ils s'y disposent, et de ce que j'ai dit, doit, je pense, résulter la conviction, que ces ouvrages ne sont pas, comme on l'a légèrement avancé, construits au hasard, mais que, s'ils paraissent d'abord peu conformes aux règles et aux usages ordinaires de la scène, ils ont, pour qui les regarde du vrai point de vue, leur ordonnance,

1. *Troad.*, 376-401.
2. *Les Troyennes.*
3. *Hécube.*

leur plan. Il me reste, en les parcourant plus en détail, et en y relevant au passage ces beautés de sentiment, de pensée et de style, dont abonde Euripide, à montrer avec quel art s'ajustent les pièces de son œuvre, à délier, pour ainsi dire, ces nœuds d'un travail délicat, qu'une critique expéditive et tant soit peu brutale s'est trop souvent contentée de trancher.

Je commence par la tragédie des *Troyennes*, dont les remarques, qui ont précédé, abrégeront fort l'analyse[1].

Le début a de la grandeur. On y voit Neptune, abandonnant les ruines de cette ville qu'il a bâtie et protégée, et où il ne lui reste plus d'autels[2]. On y voit Minerve qui

1. M. Saint-Marc Girardin l'a analysée lui-même et en a traduit et commenté plusieurs passages dans un intéressant chapitre de son *Cours de Littérature dramatique*, le XIV[e], intitulé : *De l'Amour maternel. — Andromaque dans Homère, dans Euripide et dans Racine.*

2. V. 25 sqq. On peut rapprocher de ce passage les vers des *Sept Chefs* d'Eschyle, 202 sqq., 289 sqq., au sujet desquels le scoliaste cite une tragédie de Sophocle, où les dieux étaient représentés emportant d'Ilion leurs statues, et qui tirait de cette circonstance son titre : Ξοανηφόροι. Cet abandon des villes prises par leurs divinités protectrices, ainsi exprimé unanimement par les trois grands tragiques d'Athènes, Eschyle, Sophocle, Euripide, était un trait emprunté, non pas seulement à la tradition poétique, mais à la croyance religieuse. Les auditeurs d'Eschyle, les pères de ceux de Sophocle et d'Euripide, n'avaient, Hérodote le raconte (VIII, 41. Cf. Plutarch., *Vit. Themist.*, x), quitté leur ville, menacée par les Perses, que lorsqu'un prodige, auquel semble croire l'historien, la disparition du serpent qui gardait le temple de Minerve dans la citadelle, leur avait fait penser que la déesse elle-même était partie. Au temps d'Alexandre, les Tyriens, assiégés par ce prince, chargèrent de liens, disent Diodore de Sicile (XVII, 41) et Quinte-Curce (IV, 3), les statues de leurs dieux, dont ils redoutaient la retraite. Le grave Tacite a rapporté (*Hist.*, V, 13) qu'au siége de Jérusalem par Titus, les portes du sanctuaire s'étant ouvertes d'elles-mêmes, une voix plus forte que la voix humaine annonça que les dieux en sortaient, et qu'en même temps fut entendu un grand mouvement de départ. Les Romains n'étaient pas, il s'en faut bien, étrangers à cette superstition : on les voit, chez Tite Live (V, 15, 21), sommer respectueusement les dieux des villes qu'ils assiégent de s'en retirer, d'accepter chez eux un nouveau domicile, et cela par des prières consacrées, dont, d'après de vieux auteurs, Verrius Flaccus, Sammonicus Serenus, Furius, etc., Pline l'Ancien (*Nat. hist.* XXVIII, 4) atteste l'existence, et Macrobe (*Saturn.* III, 9) rapporte le texte. Selon ce dernier, pour éviter qu'on fît usage contre eux de semblables évocations, ils tenaient secrets et le nom latin de leur ville et celui du dieu sous la garde duquel elle était placée. Virgile donc, c'est encore

vient animer contre les Grecs, profanateurs de son temple, le courroux du dieu des mers. Mais les scènes que remplit la majesté de ces deux divinités ont le défaut de n'être qu'un prologue, c'est-à-dire, comme cela est usité chez Euripide, et comme je l'ai tant de fois expliqué, une simple préface directement adressée aux spectateurs. Elle leur apprend que Troie n'est plus ; que ses guerriers ont péri ; que ses femmes ont été distribuées à l'armée grecque ; que dans une tente, qu'on voit sur le théâtre, les vainqueurs tiennent renfermées quelques captives sur lesquelles le sort n'a pas encore prononcé et qui sont réservées aux principaux chefs ; que parmi elles se trouve Hélène, soumise comme les Troyennes à ce partage ; Hécube, qui, accablée de maux, ignore encore que l'on vient d'immoler Polyxène sur le tombeau d'Achille, que l'on doit livrer Cassandre à Agamemnon.

Lorsque le poëte a ainsi annoncé quelques-uns des événements qu'il doit réunir dans le développement complexe de son drame, il entre véritablement en matière, et le spectacle commence.

La tente s'ouvre ; Hécube paraît, misérablement étendue sur le seuil, au milieu des Troyennes qui s'empressent autour d'elle, la relèvent, l'exhortent, la consolent. La malheureuse reine, livrée, comme elle le fait entendre, aux convulsions du désespoir, repasse avec ses compagnes la longue histoire de leurs disgrâces communes, et déplore celles qui les attendent encore. Le moment où est placée cette scène, celui du départ des Grecs et du

Macrobe (*ibid.* Cf. V, 22) qui le remarque avec Servius, lorsqu'il fait dire à Enée, haranguant les derniers défenseurs de Troie, et leur conseillant un beau désespoir (*Æn.* II, 251) :

Excessere omnes, adytis arisque relictis,
Di, quibus imperium hoc steterat....

« Ils se sont tous retirés ; ils ont déserté leurs sanctuaires, leurs autels, les dieux par qui subsistait cet empire ; »

le docte Virgile met en œuvre le droit religieux de sa patrie, en même temps qu'il se souvient (et bien des imitations de détail attestent ce souvenir) de la scène par laquelle s'ouvrent *les Troyennes*.

partage des captives, en augmente l'effet pathétique, et fait éclater avec plus de force, dans le mouvement tumultueux d'un dialogue coupé, et de strophes rapides, le regret de la patrie, l'horreur de l'esclavage, la crainte de ces maîtres encore inconnus que le sort va nommer.

Talthybius se présente : c'est le héraut de l'armée grecque, l'interprète de ses volontés; il vient les déclarer, et Hécube qui l'interroge apprend d'abord de lui la condition ignominieuse réservée à Cassandre, à la prêtresse d'Apollon. Elle s'informe ensuite de sa fille chérie, de Polyxène, qui lui a été ravie. Le héraut, à qui Euripide a prêté, avec la dureté officielle de son ministère, quelque sentiment de compassion, évite de s'expliquer. Les questions pressantes d'Hécube n'en obtiennent que ces réponses équivoques : « Ta fille! elle a été consacrée au service du tombeau d'Achille.... Elle est heureuse, honorée.... Elle n'a plus de malheurs à redouter[1].... » Hécube ne comprend pas le sens sinistre de ces paroles: elle poursuit et on lui annonce qu'Andromaque doit suivre Néoptolème, et elle-même, Ulysse. Ce dernier coup l'accable; Ulysse est de tous les mortels celui qu'elle méprise et déteste le plus.

Ici les Troyennes, qui, jusqu'à ce moment, par une déférence naturelle, ont laissé parler leur reine, veulent à leur tour connaître ce qui a été décidé d'elles. Mais Talthybius, sans daigner les satisfaire, se dispose à emmener Cassandre, et ordonne qu'on la fasse sortir de la tente.

La prêtresse accourt en désordre, les mains armées de flambeaux, et célébrant avec des transports, que sa mère et le chœur s'efforcent en vain de calmer, l'hyménée qui l'unit à Agamemnon, hyménée funeste, qui réjouira les mânes de Troie en causant la perte de son vainqueur. Comme Talthybius, indigné de ces menaces outrageantes inspirées par l'esprit prophétique, s'étonne naïvement de la passion qui fait rechercher au chef des Grecs l'amour d'une Ménade insensée, dont lui, pauvre et obscur, ne

1. V. 269 sqq.

voudrait pas; comme il lui ordonne de venir trouver Agamemnon, et qu'il prescrit à Hécube d'attendre les ordres d'Ulysse, Cassandre, frappée à ces paroles d'une nouvelle vision, annonce et la mort prochaine de sa mère et les longues infortunes du roi d'Ithaque; puis, revenant à son propre destin, termine par d'éloquents adieux à son art fatidique, par de touchantes apostrophes à sa mère qu'elle va quitter, à son père, à ses frères qu'elle va rejoindre, après les avoir vengés. Cette scène, pleine de mouvement et d'éclat, mériterait plus d'éloges, si elle ne rappelait trop visiblement et le dessein et les idées, et jusqu'aux expressions de l'admirable scène où Eschyle, avant Euripide, avait exprimé dans Cassandre, avec l'inspiration divine, les plus tendres, les plus nobles affections de la nature humaine[1].

1. Voyez t. I, p. 322 sqq. Cassandre avait un rôle dans des tragédies du même Euripide et de Sophocle, qui, de son nom, étaient appelées *Alexandra*, ou, plus probablement, du nom de son frère Paris, *Alexandre*. Les mêmes titres se retrouvent, donnant lieu à la même incertitude dans le catalogue des tragédies d'Ennius, et ils désignent, on doit le croire, une imitation de l'*Alexandra* ou de l'*Alexandre* soit d'Euripide, soit de Sophocle.

La fable XCIe d'Hygin, *Alexander Paris*, contient peut-être l'argument de la tragédie d'Ennius et de son modèle grec. Le mythologue y raconte qu'Hécube enceinte, ayant rêvé qu'elle accouchait d'un flambeau, Priam, sur l'avis des devins, exposa l'enfant auquel elle donna le jour. Des bergers de l'Ida l'élevèrent, et plus tard une circonstance fortuite, l'enlèvement par les fils de Priam, pour servir de prix à des jeux, d'un taureau qui lui était cher, l'amena à Troie. Il y prit part aux jeux, où il triompha de tous les concurrents, et entre autres de ses frères, qui voulurent s'en venger en le tuant; mais la prophétesse Cassandre fit reconnaître en lui le fils de Priam.

Cette reconnaissance, on n'en peut guère douter, était le sujet de l'*Alexander* de Sophocle, dont il ne reste rien. C'était aussi très-certainement le sujet de la pièce d'Euripide, sur laquelle jettent un peu plus de jour les fragments assez nombreux qui en restent. Un, que cite Plutarque (*Præcept. politic.*, XXVIII), sans nom de pièce ni d'auteur, y a été placé par conjecture, et faisait visiblement partie d'un rôle de Cassandre :

« Le Dieu m'a condamnée à prononcer de vains oracles. Une fois tombé dans le malheur, on croit à ma science ; mais avant, on me juge insensée. »

C'est à un rôle de Cassandre, à une scène sans doute où, en présence de l'auteur futur de tous les maux de Troie, elle dévoilait les

Un char paraît, chargé de dépouilles; il conduit aux vaisseaux du fils d'Achille la veuve d'Hector et son jeune

terribles secrets de l'avenir, qu'appartenaient les plus intelligibles des fragments d'Ennius. Je les transcrirai ici, d'après les auteurs qui les citent (Cic., *de Divinat.*, I, 31, 50; II, 55; *Orat.*, XLVI; *Epist. ad Att.*, VIII, II; Macrob., *Saturn.* VI, 2), me permettant seulement de les ranger selon l'ordre naturel des idées :

« Pourquoi, disait vraisemblablement Hécube, cette fureur qui brille tout à coup dans ses yeux enflammés ? Qu'est devenue cette jeune fille, naguère si retenue, d'une modestie si virginale ? »

Sed quid oculis rabere visa est derepente ardentibus?
Ubi illa paulo ante sapiens, virginali modestia?

« O la meilleure des mères, la meilleure des femmes, répondait Cassandre, je me sens emporter par des transports prophétiques; Apollon m'égare, et, malgré moi, me force de prononcer ses oracles. Jeunes filles, mes compagnes, je rougis pour mon père de ce que je fais : ma mère, j'ai pitié de toi et de moi-même. Hélas ! tu n'as donné à Priam que des enfants dignes de lui, excepté moi, malheureuse ! moi, le fardeau de ma famille, tandis qu'ils en sont l'appui. »

Mater optuma, tum multo mulier melior mulierum,
Missa sum superstitiosis hariolationibus;
Namque me Apollo fatis fandis dementem invitam ciet.
Virgines vero æquales, patris mei, meum factum pudet,
Optumi viri; mea mater, tui me miseret, mei piget.
Optumam progeniem Priamo peperisti extra me : hoc dolet,
Me obesse, illos prodesse; me obstare, illos prosequi.

Cicéron, qui cite ces vers, moins frappé que nous de la rudesse du style, en vante le caractère touchant et pathétique : « O poema tenerum, « et moratum atque molle; » puis il passe à d'autres, où il admire de plus en plus l'expression de la fureur divine, où il lui semble que ce n'est plus Cassandre que l'on entend, mais un dieu revêtu d'une forme humaine.

« Le voilà ! le voilà ! Il brille enfin ce flambeau funeste, tout enflammé, tout sanglant; longtemps il fut caché : accourez, ô mes concitoyens, éteignez-le. »

Adest, adest fax obvoluta sanguine atque incendio :
Multos annos latuit : cives, ferte opem et restinguite.

« Voyez-vous ce jugement célèbre où un mortel prononce entre trois déesses ? Voilà pourquoi une femme de Sparte, une furie nous arrivera »

Eheu videte ! judicavit inclutum judicium
Inter deas tres aliquis : quo judicio Lacedæmonia
Mulier, furiarum una adveniet.

« Et déjà se construit et s'élance sur la mer une flotte rapide ; elle

enfant, qui, dit le grec avec une naïveté charmante et une hardiesse d'expression qu'on ne peut rendre, suit le sein

nous apporte avec elle un essaim de malheurs. La voilà arrivée, et une armée cruelle couvre de ses vaisseaux ailés tout le rivage. »

Jamque mari magno classis cita
Texitur ; exitium examen rapit;
Advenit et fera velivolantibus
Navibu' complevit manu' littora.

Des passages, dans lesquels Macrobe aperçoit le modèle de quelques vers fameux de l'*Énéide* (II, 20, 237 sq., 281 sqq. ; VI, 515 sq. Cf. Propert., *Eleg.* III, XIII, 61 sqq.), complètent à peu près cette revue prophétique.

« O lumière de Troïe ! ô Hector ! ô mon frère ! pourquoi ce corps misérablement déchiré ? qui a pu te traiter ainsi, à notre vue? »

O lux Trojæ, germane Hector,
Quid ita cum tuo lacerato corpore miser?
Aut qui te sic respectantibus tractavere nobis?

« D'un bond immense il a franchi nos murs, ce coursier gros d'hommes armés, dont l'enfantement doit perdre Pergame. »

Nam maximo saltu superavit
Gravidus armatis equus,
Qui suo partu ardua perdat
Pergama.

Deux poëtes, séparés par un immense intervalle de temps, Lycophron et Schiller, ont tous deux fait prophétiser Cassandre dans une situation analogue : chez l'un, elle voit d'une tour, où la tient enfermée Priam, le départ du vaisseau qui porte dans la Grèce le ravisseur d'Hélène ; chez l'autre, au moment où l'on célèbre les noces de Polyxène avec Achille, elle erre dans le bois d'Apollon, en proie aux pressentiments sinistres que lui envoie le dieu. L'*Alexandra* de Lycophron, sous forme à la fois tragique et lyrique, n'est qu'une œuvre d'érudition, dont Boissonade (*Biogr. univ.*, art. *Lycophron*) a parfaitement caractérisé le pédantisme, la bizarrerie et l'obscurité. La *Cassandre* de Schiller est une ode à l'élévation morale de laquelle Mme de Staël (*de l'Allemagne*, IIe partie, ch. XIII) rend un digne hommage.

Sur les trois *Alexandre* de Sophocle, d'Euripide, d'Ennius, voyez les restitutions ingénieuses et généralement vraisemblables qu'en ont données, en dernier lieu, après Brunck, après Welcker et autres, E. A. J. Ahrens, *ibid.*, 1842, p. 250 sqq.; J. A. Hartung, *ibid.*, 1844, t. II, p. 233 sqq.; F. G. Wagner, *Euripid. fragm.*, éd. F. Didot, 1846, p. 630 sqq.; O. Ribbeck, *Trag. lat. reliq.* 1852, p. 17, 257 sqq. M. Hartung, pour reconstruire la pièce d'Euripide, a mêlé fort à propos aux vers grecs ceux de l'imitation latine, et même certains passages d'une *Héroïde* d'Ovide (Epistol. XVI, *Paris, Helenæ*), dans laquelle il est à croire, en effet, qu'avait pu se conserver la trace des situations de la tragédie. On a vu, t. I, p. 30 sq., cf. III, 334 sq.,

maternel[1] ! Un dialogue des plus pathétiques, tout en gémissements, en plaintes entrecoupées, s'engage entre Hécube et Andromaque :

ANDROMAQUE.

Les Grecs m'entraînent; ils sont nos maîtres.

HÉCUBE.

Hélas! hélas!

ANDROMAQUE.

Pourquoi pleures-tu à ma place?

HÉCUBE.

Hélas!

ANDROMAQUE.

Sur mes douleurs?

HÉCUBE.

O dieux!

ANDROMAQUE.

Sur mon destin?

HÉCUBE.

Mes enfants!

ANDROMAQUE.

Nous fûmes autrefois....

HÉCUBE.

Plus de bonheur ni de gloire! plus de Troie!

ANDROMAQUE.

Malheureuse!...

HÉCUBE.

Ils ne sont plus mes nobles fils!

ANDROMAQUE.

Pleurons....

que l'*Alexandre* commençait, avec le *Palamède*, la tétralogie dont *les Troyennes* étaient la dernière tragédie. Entre ces trois pièces, dont les sujets étaient pris d'un même cercle d'aventures, M. Hartung, fidèle à l'esprit de son livre, a établi, particulièrement p. 227, avec un soin curieux, des rapports propres, selon lui, à faire disparaître le manque de cohérence et d'unité quelquefois reproché à la composition des *Troyennes*.

1. V. 577.

HÉCUBE.

Oui, mes maux.

ANDROMAQUE.

Les nôtres....

HÉCUBE.

Le déplorable sort....

ANDROMAQUE.

De la patrie....

HÉCUBE.

Qui n'est plus que cendre.

ANDROMAQUE.

Viens, viens, ô mon époux!

HÉCUBE.

Tu appelles mon fils! il est chez les morts, infortunée!

ANDROMAQUE.

Viens secourir ton épouse.

HÉCUBE.

O toi, fléau des Grecs, Hector, père vénérable de mes enfants, Priam, recevez-moi dans les enfers [1].

Cet entretien d'un désordre si vrai, où les interlocuteurs s'interrompent sans cesse, et, dans l'emportement de leur douleur, achèvent la pensée l'un de l'autre, se règle peu à peu et fait insensiblement place à des confidences mutuelles qu'échangent entre elles ces deux malheureuses femmes, et qui leur font faire de douloureuses découvertes dans leur infortune. Remarquez, ce que j'ai annoncé, comme, dans les courtes répliques que je vais citer, s'entassent, se pressent, se lient en faisceau toutes les calamités qui affligent la maison d'Hécube, et semblent, dans ce rapide résumé, n'en former qu'une seule.

ANDROMAQUE.

On m'emporte, comme une proie, avec mon fils. Nés pour la liberté, nous voilà tombés dans l'esclavage; terrible révolution!

1. V. 585-603.

HÉCUBE.

C'est la loi de la nécessité. Moi-même, on vient de me ravir, de m'arracher Cassandre.

ANDROMAQUE.

Que dites-vous? A-t-elle rencontré un nouvel Ajax? Mais ce n'est pas, hélas! le dernier de vos malheurs.

HÉCUBE.

Ils sont sans mesure; ils sont sans nombre; ils se disputent mon cœur.

ANDROMAQUE.

Vous avez perdu votre fille, votre Polyxène, égorgée sur le tombeau d'Achille, immolée à une ombre insensible!

HÉCUBE.

Malheureuse! voilà donc ce que m'annonçait cette obscure énigme de Talthybius, qui n'est que trop éclaircie [1]! »

Andromaque s'occupe tendrement de consoler Hécube : Polyxène lui paraît heureuse d'avoir échappé, par la mort, à l'esclavage. Cette considération la ramène naturellement vers la pensée de son abaissement, vers le souvenir de son bonheur et de sa prospérité, et ici se montre dans son idéale beauté ce type de tendresse, de pureté conjugales, qu'Euripide avait emprunté d'Homère, et qui de lui passa à Virgile et à Racine [2].

« Polyxène est maintenant comme si jamais elle n'eût vu la lumière; elle ne sent rien de ses maux. Et moi, qui avais touché un si noble but, qui avais obtenu une telle part de gloire, que je suis loin aujourd'hui de cette heureuse fortune! Tout ce qui convient à une femme modeste, je m'efforçais de le réunir en moi.... je vivais retirée dans la maison d'Hector, sans désirer jamais d'en sortir, sans y admettre l'élégante frivolité des entretiens du sexe. L'honnêteté était ma seule étude, mon unique soin. Une bouche silencieuse, un œil serein, voilà ce que j'offrais à mon époux. Je savais en quoi je devais le vaincre, en quoi lui céder la victoire. Cependant le bruit de mes louanges est venu jusqu'aux Grecs, et c'est ce qui m'a perdue. Captive, le fils d'Achille m'a voulue pour épouse. Je

1. V. 622-633.
2. Voyez plus haut, p. 288 sqq.

servirai donc dans la maison de mes meurtriers. Si je repousse le souvenir d'Hector, si j'attache mon cœur à un nouvel époux, ne semblerai-je point criminelle envers celui qui n'est plus? et si je rejette cette odieuse alliance, ne sera-ce point m'exposer à la haine d'un maître? Ils disent qu'une nuit triomphe de l'aversion d'une femme. Honte à celle qui, perdant un époux, peut passer à un autre lit, à d'autres amours. La cavale elle-même, lorsqu'elle a perdu sa compagne, se refuse au joug. Et c'est une brute sans parole, sans intelligence, au-dessous de notre nature! O mon Hector! je trouvais tout en toi, le rang, la richesse, la prudence, le courage. Tu m'avais reçue, des mains d'un père, innocente et pure.... et maintenant tu n'es plus, et voilà que je vais voguer vers la Grèce, captive, condamnée à l'esclavage. Ah! le destin de Polyxène n'est-il pas moins malheureux [1]?... »

Quel sentiment exquis de pudeur dans ce discours; et comme le fait ressortir la franchise hardie, la chaste nudité du langage!

Hécube rend à Andromaque les consolations et les conseils qu'elle en reçoit. Elle l'engage à céder à la fortune, à ménager son maître dans l'intérêt de ce fils, le dernier débris, le seul espoir de Troie. Cette espérance lointaine, que leur donne un enfant au berceau, et qui mêle quelque douceur à l'amertume de leurs adieux, est bien habilement éveillée par le poëte, au moment même où elle va être cruellement détruite. Avais-je tort de vanter, dans ces compositions que l'on croit si négligées, l'art des ménagements, des préparations?

Tout a un caractère dans la tragédie grecque, même les personnages subalternes. Ils ne ressemblent pas, comme ceux de notre théâtre, à ces statues de Vulcain que décrit Homère [2], qui marchaient et parlaient; ce ne sont pas des machines à répliques et à récits, des automates dramatiques, mais des êtres humains, avec les sentiments et le langage que comporte leur condition. Voyez Talthybius: on n'en a pas fait seulement un héraut, impassible et solennel organe des décrets de ses maîtres, mais encore un homme; il se permet, malgré ses instructions, de ressen-

1. V. 649-688.
2. *Iliad.* XVIII, 417 sqq.

tir de la pitié, et même de la laisser voir. Le poëte, qui le ramène sur la scène, fait pressentir par sa tristesse l'ordre affreux qu'il apporte, et qu'il ne peut se résoudre à avouer. Andromaque, alarmée, mais dans une illusion naturelle à la douleur, qui cherche à se tromper elle-même, soupçonne d'abord toute autre chose que la vérité. Son fils doit-il être séparé d'elle? doit-il servir un autre maître? l'abandonnera-t-on, ce dernier reste de Troie, parmi ses ruines? Non; il sera précipité du haut des murs; les Grecs ne veulent pas laisser vivre le fils d'un père si redoutable; c'est Ulysse dont l'éloquence victorieuse a, dans le conseil des Grecs, fait triompher cet avis. « Puisse, s'écrie la mère indignée, une semblable victoire lui coûter ses propres enfants[1] ! » Talthybius, dans un langage où perce toujours sa compassion, interdit à l'infortunée, de la part des Grecs, une résistance inutile, et même, si elle veut que la dépouille de son fils ne reste pas sans honneurs, toute malédiction contre ceux qui le font périr. Andromaque cède, mais avec cet accent de douleur maternelle dont la fidèle expression n'a jamais manqué, nous l'avons vu plus d'une fois[2], à la muse pathétique d'Euripide.

« O mon fils, mon cher enfant, il faut que tu meures d'une main ennemie, que tu quittes pour toujours ta mère infortunée! La vertu de ton père cause ta perte, cette vertu qui fut à d'autres si secourable. C'est un malheur pour toi d'être né d'un si glorieux père. Hymen funeste, qui m'amena autrefois dans la maison d'Hector! triste fécondité! devais-je donc mettre au jour une victime pour les Grecs, et non un roi pour l'opulente Asie? O mon enfant, tu pleures? sentirais-tu ton malheur? Pourquoi me presser de tes mains, pourquoi t'attacher à mon voile, pauvre colombe réfugiée sous mon aile[3]? Hector, avec sa lance redoutable, ne sortira point de la terre pour te défendre; il n'est plus pour toi de parents, ni d'amis, plus d'armée phrygienne. Impitoyablement précipité, tu vas briser ta tête contre la terre, et rendre dans les tourments ton dernier soupir. Tendre enfant, doux fardeau, enivrante ha-

1. V. 732.
2. T. III, 275 sqq.
3. Cf. *Andromaque*, 442, 497. Voyez plus haut, p. 276 sq.

leine! c'est donc en vain que ce sein t'a nourri, que j'ai pris pour toi tant de soins, enduré tant de douleurs! Embrasse ta mère encore une fois, ce sera la dernière[1] : entoure-la de tes bras; applique tes lèvres sur sa bouche. O Grecs, plus farouches que les barbares, d'où vient cette recherche de cruauté? Pourquoi tuer cet enfant? que vous a-t-il fait? Et toi, rejeton de Tyndare, non, tu n'es pas sortie de Jupiter. Une furie détestable, la fureur, le carnage, la mort, tous les monstres que nourrit la terre, voilà ta famille, tes parents! Croirai-je que Jupiter ait produit le fléau commun des barbares et des Grecs? Puisses-tu périr, toi dont la funeste beauté fait périr honteusement l'illustre empire des Phrygiens! Eh bien, prenez cet enfant, emportez-le, précipitez-le; je vous l'abandonne; nourrissez-vous même de sa chair. Vainement tenterai-je de le soustraire au trépas, lorsque les dieux veulent notre perte. Pour ce corps misérable, jetez-le, cachez-le dans vos vaisseaux. Oh! l'heureux, le noble hyménée, auquel je marche, sur le sang de mon fils[2]. »

Dans cette tirade dont on ne saurait dignement louer l'éloquence, et qu'il est déjà assez téméraire d'oser traduire, se rencontre une imprécation contre Hélène, souvent répétée dans la pièce; elle sert à annoncer une scène dont j'ai déjà indiqué l'intention et le défaut, et que toutes les préparations du poëte ne rendent pas d'un effet plus heureux. C'est celle où Hélène, que vient chercher Ménélas, se défend contre les reproches de son époux, et les accusations d'Hécube qui poursuit en ellè l'auteur de tant de maux. Les Athéniens aimaient au théâtre, comme ailleurs, les plaidoiries contradictoires, les thèses subtiles, et Euripide, ici, et partout, a soin de les servir selon leur fantaisie[3]. A peu près vers la même époque, Isocrate, dans son école, s'appliquait à réhabiliter ingénieusement

1. V. 769. J'ai traduit selon la correction et la ponctuation adoptées par Boissonade, νῦν, οὔ ποτ', αὖθις.
2. V. 748-787.
3. Dans cette scène se trouvent, sur l'ascendant de Vénus par lequel s'excuse Hélène, et qui, pour Hécube, et sans doute pour Euripide, n'est que celui de la passion (voyez notre t. I, p. 47), des vers, 940, 983 sqq., ingénieusement commentés par M. Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, ch. XXXIV. Nous avons eu occasion de citer nous-mêmes, t. I, p. 38, le *Sua cuique deus fit dira cupido* de Virgile (*Æneid.* IX, 184), si conforme à la pensée d'Euripide. Ajoutons-y le développement qu'elle a reçu depuis de Sénèque, dans son *Hippolyte*, v. 184, 194 sqq. Phèdre y fait usage de la même excuse

la réputation fort compromise d'Hélène. Son discours est par le goût tout à fait contemporain de la scène d'Euripide.

Il y a cependant, dans cette scène, quelque chose d'aussi dramatique que spirituel. A travers tout le courroux de Ménélas, on aperçoit qu'il se laissera vaincre par les attraits trop puissants d'Hélène, comme cela n'échappe pas à l'expérience féminine d'Hécube, et comme elle l'en menace fort sensément. Ménélas ne veut pas punir son épouse sur-le-champ; il ajourne sa vengeance jusqu'à son retour en Grèce. L'arrêt d'Hélène n'est donc pas irrévocable. On peut dire d'elle ce que dit Acomat de Bajazet :

Il n'est point condamné, puisqu'on veut le confondre.

Le dénoûment ou plutôt la conclusion de cette pièce la termine de la manière la plus frappante. Andromaque a quitté le rivage de Troie, entraînée par le fils d'Achille, sans pouvoir rendre les derniers devoirs à son Astyanax. On apporte, de sa part, à Hécube, pour qu'elle vaque à ce triste soin, le corps du jeune prince[1]; on l'apporte sur le bouclier d'Hector[2], qui doit être enseveli avec lui. Cette

qu'Hélène; c'est, dit-elle, un dieu, maître de tous les dieux, qui règne souverainement dans son âme tout entière :

Potensque tota mente dominatur Deus....

à quoi sa nourrice lui répond, comme Hécube, que c'est la passion, qui par une honteuse complaisance pour le vice, et pour être plus libre dans ses transports, a fait de l'amour un dieu :

Deum esse amorem, turpiter vitio favens
Finxit libido : quoque liberior foret,
Titulum furori numinis falsi addidit....

1. M. Hartung, *ibid.*, p. 273, compare ingénieusement à l'artifice du voile de Timanthe l'adresse, déjà louée par le scoliaste, avec laquelle Euripide, au moyen de cette substitution d'Hécube à Andromaque, évite la reproduction impossible, même pour sa poésie pathétique, et d'un effet trop pénible d'ailleurs, de la douleur d'une mère en une telle situation.

2. C'est ce que semble retracer un vers, conservé par Nonius (v. *Lavere*), et qu'on place parmi les fragments de l'*Andromaque* d'Ennius (voyez plus haut, p. 276, 288) :

Nam ubi introducta est, puerumque ut laverunt, locant
In clupeo.

imagination ingénieuse[1] expose en quelque sorte aux yeux, sous une forme sensible, le souvenir de la puissance troyenne et l'idée de son anéantissement.

Les plaintes d'Hécube sur la mort de son petit-fils sont touchantes ; mais W. Schlegel trouve, avec raison, qu'elles le sont moins que celles d'Andromaque sur son fils vivant. La raison qu'il en donne est remarquable : c'est que l'expression de la crainte nous émeut plus que celle d'une douleur sans espérance. Et toutefois quelle imagination passionnée, que d'éloquence pathétique dans ces paroles :

« Posez à terre le bouclier d'Hector, triste objet, qui ne réjouit point mes yeux ! O Grecs, qui mettez votre gloire dans les armes plutôt que dans la sagesse, pourquoi, par crainte d'un enfant, avoir commis ce meurtre inouï ? Il aurait peut-être un jour relevé Troie tombée ? Vaine inquiétude, puisque avec la valeur d'Hector et tant d'autres bras nous avons péri. C'est notre ville prise, et les Phrygiens détruits, que vous avez eu peur d'un faible enfant ! Je méprise des alarmes si dépourvues de raison. Enfant chéri ! quelle misérable fin ! Si au moins tu étais mort pour ta patrie, ayant joui de la jeunesse, de l'hyménée, de la divine royauté, tu aurais été heureux, de ce bonheur qui peut être dans de tels biens. Tu n'as fait que les apercevoir de loin par la pensée, tu ne les as pas connus ; de tout ce que tu devais posséder un jour, rien ne t'a été accordé. Tête infortunée ! comme t'ont misérablement dépouillée les murs de ta patrie, ouvrage d'Apollon ! où est ta chevelure, que se plaisaient à cultiver les soins d'une mère, sur laquelle s'imprimaient ses baisers ? maintenant fracassée, sanglante.... je ne puis achever, j'écarte de repoussantes images. O mains, qui offriez avec celles d'un père une si aimable ressemblance, comme vous m'êtes rendues, toutes brisées ! Te voilà fermée, bouche d'où sortaient tant d'aimables propos[2] ! Tu me trompais donc, enfant, quand, te jetant dans mon sein, tu me disais : « Ma mère, un jour je ferai tomber « en ton honneur cette flottante chevelure ; je conduirai vers « ta tombe la troupe de mes compagnons, et je t'y adresserai « de tendres paroles de souvenir. » Ce n'est pas toi qui me

1. Théocrite s'en souvenait-il, lorsqu'il peignait (*Idyll.* XXIV, 4 sq.) Alcmène berçant ses deux enfants, Hercule et Iphiclès, dans un bouclier conquis par son époux Amphitryon sur Ptérélas ?

2. Sur cette revue pathétique du corps meurtri d'Astyanax, voyez le VII[e] des fragments attribués à Longin, éd. de M. Egger, 1837, p. 119.

pleures ; c'est moi, pauvre vieille femme, sans patrie, sans enfants, qui dois ensevelir ta jeunesse, ce malheureux corps. Hélas ! tant d'embrassements, de soins, de veilles, tout cela est perdu ! Qu'écrira le poëte sur ton monument? « Les Grecs « ont tué cet enfant qu'ils redoutaient ! » Honteuse inscription, dont devra rougir la Grèce ! Si tu ne recueilles pas l'héritage de ton père, tu auras du moins, pour te servir de cercueil, son bouclier d'airain. Et toi, qui protégeais le beau bras d'Hector, tu as perdu ton vaillant possesseur. Que j'aime à voir l'empreinte qu'ont gardée tes anneaux, et sur tes bords la trace de la sueur qu'y laissait tomber, dans les travaux de la guerre, le front d'Hector, lorsqu'il t'en approchait. Hâtez-vous, apportez de quoi parer ce corps, comme nous le permet notre fortune présente. Les dieux nous ont ravi l'opulence, mais ce qui nous reste, nous te l'offrons. Insensé le mortel qui, croyant à la durée du bonheur, se livre à la joie. La fortune, dans ses vicissitudes, est comme le furieux que ses transports poussent çà et là. Nul n'est toujours heureux[1] »

Tandis que le dernier des princes troyens descend dans la tombe, au milieu des gémissements de toutes ces femmes qui parent son cercueil de ce qu'elles ont pu sauver de plus précieux des ruines de leur patrie, Troie elle-même s'écroule dans les flammes. Le spectacle et le bruit de sa chute, rendus présents, sinon sur la scène, du moins dans les vers du poëte,

.... Omne.... visum considere in ignes
Ilium, et ex imo verti Neptunia Troja[2]....

se confondent avec un inexprimable concert de douleur qui est comme le résumé de tout l'ouvrage.

Lorsque, dans un prochain chapitre, j'aurai de même analysé et expliqué les principales scènes de l'*Hécube*, il me restera à passer en revue les nombreuses imitations qui ont été faites de ces deux tragédies chez les anciens et chez les modernes. Qu'on me permette d'anticiper sur cette dernière partie de ma tâche, en citant une cantate que *les Troyennes* ont inspirée à un poëte célèbre de notre temps, Casimir Delavigne, et qui fut un des premiers

1. V. 1153-1203.
2. Virg. *Æneid.* II, 624.

et brillants essais de son talent. Elle offrira, de l'ouvrage d'Euripide, comme un nouveau commentaire, qui dédommagera du mien.

Aux bords du Simoïs, les Troyennes captives,
Ensemble, rappelaient, par des chants douloureux,
De leur félicité les heures fugitives;
Et, le deuil sur le front, les larmes dans les yeux,
Adressaient, de leurs voix plaintives,
Aux restes d'Ilion, ces éternels adieux.

CHŒUR.

D'un peuple d'exilés déplorable patrie,
Ton empire n'est plus et ta gloire est flétrie !

UNE TROYENNE.

Des rois voisins puissant recours,
Ilion florissait au sein de l'opulence,
Un nombreux et bruyant concours
S'agitait dans les murs de cette ville immense.
Nos tours bravaient des ans les progrès destructeurs,
Et, fondés par les dieux, nos temples magnifiques
Touchaient de leurs voûtes antiques
Au séjour de leurs fondateurs.

UNE AUTRE.

Cinquante fils, l'orgueil de Troie,
Assis au banquet paternel,
Environnaient Priam de splendeur et de joie
Ils étaient les rayons de son trône éternel.

UNE TROYENNE.

Royal espoir de ta famille,
Hector, tu prends le bouclier;
Sur ton sein la cuirasse brille,
Le fer couvre ton front guerrier.
Aux yeux du peuple qui frissonne,
Par les jeux chéris de Bellone
Occupe ton vaillant repos :
Plus tard, aux champs de la victoire,
Ton bras nous donnera la gloire,
Ton regard fera des héros.

UNE JEUNE FILLE.

Polyxène disait à ses jeunes compagnes :
« Dépouillez ce vallon, favorisé des cieux;
C'est pour nous que les fleurs naissent dans ces campagnes;
Le printemps sourit à nos jeux. »
Elle ne disait pas : « Vous plaindrez ma misère,
Sur ces bords où mes jours coulent dans les honneurs. »
Elle ne disait pas : « Mon sang teindra la terre
Où je cueille aujourd'hui des fleurs. »

CHŒUR.

D'un peuple d'exilés déplorable patrie,
Ton empire n'est plus, et ta gloire est flétrie.

UNE TROYENNE.

Sous l'azur d'un beau ciel, qui promet d'heureux jours,
Quel est ce passager dont la nef couronnée,
Dans un calme profond s'avance, abandonnée
Au souffle des amours?

UNE AUTRE.

Elle apporte dans nos murailles
Le carnage et les funérailles.
Neptune, au fond des mers, que ton trident vengeur
Ouvre une tombe à l'adultère!
Et vous, dieux de l'Olympe, ordonnez au tonnerre
De dévorer le ravisseur!

UNE AUTRE.

Mais non : le clairon sonne et le fer étincelle;
Je vois tomber les rocs, j'entends siffler les dards;
Dans les champs dévastés le sang au loin ruisselle;
Les chars sont heurtés par les chars.
Achille s'élance,
Il vole; tout fuit;
L'horreur le devance,
Le trépas le suit;
La crainte et la honte
Sont dans tous les yeux;
Hector seul affronte
Achille et les dieux.

UNE AUTRE.

Sur les restes d'Hector qu'on épanche une eau pure;
Apportez des parfums, faites fumer l'encens :
Qu'autour de son bûcher vos sourds gémissements
Forment un douloureux murmure!
Ah! gémissez, Troyens! soldats, baignez de pleurs
Une cendre si chère!
Des fleurs, vierges, semez des fleurs;
Hector dans le tombeau précède son vieux père.

CHŒUR.

Des fleurs, vierges, etc.

UNE TROYENNE.

Ilion, Ilion, tu dors : et dans tes murs
Pyrrhus veille, enflammé d'une cruelle joie;
Tels que des loups errants par des sentiers obscurs,
Les Grecs viennent saisir leur proie.

UNE AUTRE.

Hélas! demain, à son retour
Le soleil pour Argos ramènera le jour;
Mais il ne luira plus pour Troie.

UNE TROYENNE,

O détestable nuit! ô perfide sommeil!
D'où vient qu'autour de moi brille une clarté sombre?
Quels affreux hurlements se prolongent dans l'ombre!
Quel épouvantable réveil!

UNE JEUNE TROYENNE.

Sthénélus massacre mon frère!

UNE AUTRE.

Ajax poursuit ma sœur dans les bras de ma mère!

UNE AUTRE.

Ulysse foule aux pieds mon père!

UNE TROYENNE.

En des fleuves de sang nos ruisseaux sont changés,
Nos palais sont ravagés,
Nos saints temples saccagés,

Nos défenseurs égorgés;
Femmes, enfants, vieillards, sous le fer tout succombe;
Par un même trépas, dans une même tombe,
Tous les citoyens sont plongés.

UNE AUTRE.

Adieu champs où fut Troie! adieu terre chérie!
Adieu mânes sacrés des héros et des rois!
Doux sommets de l'Ida, beau ciel de la patrie,
Adieu pour la dernière fois!

UNE AUTRE.

Un jour, en parcourant la plage solitaire,
Des forêts le tigre indompté
Souillera de ses pas l'auguste sanctuaire,
Séjour de la divinité.

UNE AUTRE.

Le pâtre de l'Ida, seul près d'un vieux portique,
Sous les rameaux sanglants du laurier domestique,
Où l'ombre de Priam semble gémir encor,
Cherchera des cités l'antique souveraine,
Tandis que le bélier bondira dans la plaine
Sur le tombeau d'Hector.

UNE AUTRE.

Et nous, tristes débris battus par les tempêtes,
La mer nous jettera sur quelque bord lointain.
Des vainqueurs nous verrons les fêtes,
Nous dresserons aux Grecs la table du festin.
Leurs épouses riront de notre obéissance.
Et dans les coupes d'or où buvaient nos aïeux,
Debout, nous verserons aux convives joyeux
Le vin, l'ivresse et l'arrogance.

UNE AUTRE.

Chantez cette Ilion proscrite par les dieux,
Chantez, nous diront-ils, misérables captives,
Et que l'hymne troyen retentisse en ces lieux.
O fleuves d'Ilion! nous chantions sur vos rives,
Quand des murs de Priam les nombreux citoyens,
Enrichis dans la paix, triomphaient dans la guerre;
Mais les hymnes troyens
Ne retentiront pas sur la rive étrangère.

UNE AUTRE.

Si tu veux entendre nos chants,
Rends-nous, peuple cruel, nos époux et nos pères,
Nos enfants et nos frères;
Fais sortir Ilion de ses débris fumants.
Mais puisque nul effort aujourd'hui ne peut rendre
La splendeur à Pergame en cendre,
La vie aux guerriers phrygiens,
Sans cesse nous voulons pleurer notre misère;
Et les hymnes troyens
Ne retentiront pas sur la rive étrangère.

CHŒUR.

Adieu, mânes sacrés des héros et des rois!
Adieu, terre chérie!
Doux sommets de l'Ida, beau ciel de la patrie,
Vous entendez nos chants pour la dernière fois.

CHAPITRE ONZIÈME.

Continuation du même sujet

J'ai précédemment essayé de définir certaines compositions dans lesquelles Euripide, pour réparer l'épuisement des combinaisons dramatiques, pour répondre au besoin de nouveauté dont le public athénien et probablement aussi son propre génie se sentaient travaillés, a formé de plusieurs fables, artistement liées, une seule fable, d'une unité complexe, d'un intérêt collectif, s'il est permis d'associer des expressions qui semblent se repousser.

J'ai rapporté à ce genre, mentionné avec trop peu de faveur par Aristote, que j'ai pris soin de distinguer du développement de caractères et d'intrigue introduit dans l'art par Sophocle, que j'ai rapproché au contraire de la simplicité primitive des pièces d'Eschyle et de la complication de ses trilogies, j'ai, dis-je, rapporté à ce genre nouveau, ou, pour mieux dire, renouvelé par l'artifice de la forme, d'abord *les Phéniciennes*, qui le produisent sous une apparence de négligence et de confusion, ensuite *les Troyennes* et *Hécube*, qui ne laissent aucun doute sur l'intention et le système du poëte.

Considérant comme un seul et même drame ces deux tragédies, que confondent l'analogie des sujets et l'identité de la conception, j'ai recherché quelles idées principales y dominaient, et comment il pouvait en résulter, dans des productions mêlées de tant d'événements et de personnages, une ordonnance générale, un ensemble, un dessein déterminé.

De cette analyse, en quelque sorte abstraite, des deux

ouvrages qu'il m'avait paru convenable de réunir sous un même point de vue, j'en suis venu à l'examen plus détaillé de chacun d'eux, et commençant par *les Troyennes*, je me suis attaché à faire ressortir, avec ces traits naïfs de mœurs, cette expression pathétique du sentiment et de la passion qui s'y rencontrent, comme dans tout ce qu'a écrit Euripide, presque à chaque vers, cette économie ingénieuse, ces préparations adroites, ces liaisons inaperçues par lesquelles l'habile artiste a rapproché, réuni, industrieusement enchaîné les pièces éparses de son œuvre, et, effaçant soigneusement la trace de leur diversité, de leur multiplicité, les a fait paraître comme un tout né d'une inspiration unique, jeté dans un seul moule et fondu d'un seul jet.

Il me reste à faire une étude pareille de la tragédie d'*Hécube*, non moins vraie, non moins touchante, mais d'un caractère plus élevé, et où des intérêts moins nombreux se trouvent rattachés par un lien plus fortement serré.

Dans cette pièce s'achève le destin d'Hécube. Hécube a quitté avec les Grecs le rivage de Troie, laissant derrière elle les infortunes sans nombre dont l'exposition, nous l'avons vu, a rempli de scènes déchirantes le vaste cadre d'une première tragédie. Des infortunes nouvelles, qui suffiront à une seconde, l'attendent, après une courte navigation, sur la première terre où relâchera la flotte de ses vainqueurs et de ses maîtres, dans la Chersonèse, la presqu'île de Thrace. Elle avait, prévoyant la ruine de sa patrie, envoyé secrètement près du roi de cette contrée, avec des trésors, Polydore, son plus jeune fils; mais Polymestor, dépositaire infidèle, hôte perfide, aussitôt que Troie dans la poussière, Priam au tombeau, les Troyens en esclavage, ont laissé libres son avarice et sa cruauté, a massacré le jeune prince pour s'emparer de ses richesses. Hécube découvrira ce forfait, que le meurtrier avait cru ensevelir dans les flots avec le corps de la victime, et cela au moment même où elle sera occupée de pleurer la mort de Polyxène, la plus jeune de ses filles, immolée

par les Grecs sur le tombeau d'Achille. Alors cette reine, cette mère déplorable, à qui auront été si cruellement arrachés, après tant de pertes douloureuses, les derniers objets de son affection et de ses espérances, une fille, soutien de sa vieillesse esclave, un fils, qui pouvait relever quelque jour Ilion et la famille de ses rois, tombera dans cette frénésie, dans cette rage de douleur et de vengeance consacrées par la mythologie sous l'image d'une métamorphose célèbre, et dont le poëte, par une annonce prophétique, achèvera de faire connaître la merveilleuse histoire. Tels sont en abrégé, le sujet, la marche et, j'espère qu'on me permettra de le dire, malgré bien des opinions contraires, l'unité de la tragédie d'*Hécube*.

Entre cette tragédie et *les Troyennes*, mes lecteurs auront sans doute déjà remarqué une différence très-frappante, qui prouve avec quelle liberté les poëtes grecs disposaient, selon le besoin de leurs drames, des traditions fabuleuses. Dans *les Troyennes*, que l'ordre des événements, sinon celui de la représentation[1], place avant *Hécube*, Polyxène est déjà immolée, et l'annonce de sa mort sert seulement à grossir le nombre de ces calamités qu'Euripide, d'après son plan, ne pouvait trop multiplier. Il n'y touche qu'en passant un sujet tout à fait approprié au caractère tendre et pathétique de sa poésie, bien évidemment, parce qu'il l'avait déjà traité à part, avec plus de suite et de détail : il y revient, sans trop s'inquiéter si, par certaines différences et de temps et de lieu, il ne s'expose pas à démentir la fable, et, qui pis est, à se contredire.

De là une autre difficulté, qui ne l'a pas arrêté davantage. Achille avait été enseveli sous les murs de Troie; or, pour que Polyxène, dans la tragédie qui nous occupe, puisse lui être immolée sur son tombeau, il faut[2], ou que les Grecs, pendant le court espace de temps que leur accorde le développement de l'action, l'intervalle de deux

1. Voyez plus haut, p. 334
2. Schol. v. 518.

scènes, passent et repassent le détroit qui sépare de la Troade la Chersonèse de Thrace[1], ce qui ne serait guère vraisemblable, malgré la proximité des lieux; ou bien que le sacrifice s'accomplisse près d'une image, d'une représentation du tombeau d'Achille, près d'un cénotaphe[2]. Ces deux sentiments ont été soutenus, et au besoin on pourrait les appuyer, le premier de l'autorité de Sophocle, qui, dans ses *Trachiniennes*, fait si souvent et si rapidement voyager ses acteurs, de Trachine à l'île d'Eubée[3]; le second, de celle de Virgile, qui, dans son Énéide, nous représente Andromaque honorant en Épire la mémoire d'Hector, près d'un vain tombeau de gazon[4]. J'aime mieux croire, pour mon compte, qu'Euripide ne s'est pas mis en peine de répondre à des objections que probablement ne lui ferait point le spectateur, d'ordinaire très-porté à admettre ce qui ne se passe point sous ses yeux et qu'on se borne à lui raconter; qu'ainsi, parlant hardiment du sacrifice de Polyxène et du tombeau d'Achille, sans crainte qu'on le sommât de déclarer, au nom de la science mythologique et de la géographie, en quel endroit précis il plaçait et ce tombeau et ce sacrifice, se tenant, sur ce point, dans un vague où il pensait qu'on ne ferait pas difficulté de rester avec lui, il n'a songé qu'à une chose, à renfermer dans un même tableau le destin des deux derniers enfants d'Hécube, la double disgrâce qui achève de l'accabler.

Cette intention d'Euripide, l'idée même de sa composition, est très-clairement exprimée dans le prologue, et nous remarquerons qu'il ne perd pas une occasion de la rappeler dans le cours de l'ouvrage. « Ma mère verra aujourd'hui les corps de ses deux enfants, le mien et celui de mon infortunée sœur[5], » dit Polydore, ou plutôt son

1. Musgrave, God. Hermann, etc.; en dernier lieu, J. A. Hartung, *ibid.*, t. I, p. 508 sq., 516.
2. Brumoy, Prévost, etc.
3. Voyez t. II, p. 79 sq.
4. III, 303 sqq. Voyez plus haut, p. 289.
5. V. 45 sq.



ombre qui paraît sur la scène pour y expliquer aux spectateurs, de la part du poëte, le sujet de la pièce, ce qui a précédé et ce qui doit suivre.

Il y a presque toujours deux parts à faire dans les prologues d'Euripide. Si l'on en sépare cette préface antidramatique, qu'on lui a tant et si justement reprochée, il peut y rester encore une scène d'une invention originale et frappante. Nous l'avons vu dans *les Troyennes*, où le tableau du désastre de Troie s'ouvre d'une manière certainement bien inattendue, par le complot de deux divinités pour la venger et punir ses vainqueurs. Ici, le prologue ne forme point un contraste avec les scènes déchirantes qui vont commencer; il y prépare, au contraire, par des images funèbres et fantastiques; l'imagination se sent fortement saisie[1] à l'apparition de cette ombre, qui nous est représentée, dans des vers d'une expression et d'une harmonie lugubres, comme ayant abandonné sa dé-

1. Cicéron témoigne de l'effet de ce morceau (*Tusc.* I, 16), quoique renvoyant, avec quelque ironie philosophique, une grande part de la terreur qu'il excitait aux femmes et aux enfants : *Frequens consessus theatri, in quo sunt mulierculæ et pueri, movetur audiens tam grande carmen.* Les vers si magnifiquement qualifiés sont ceux d'Ennius, qui offrent un exemple remarquable de la liberté avec laquelle ces vieux tragiques latins imitaient leurs modèles grecs. Polydore dit seulement, chez Euripide, en quelques mots, qu'il a quitté la demeure des morts, franchi les portes de l'enfer. Voici ce que lui fit dire Ennius dans un développement qui, tout chargé et tout rude qu'il peut sembler, n'est pas sans beauté poétique, et dans lequel un contemporain du grand écrivain qui nous l'a conservé, Lucrèce (*de Nat. rer.*, VI, 195), a trouvé quelque chose à prendre :

Adsum atque advenio Acherunte vix via alta atque ardua,
Per speluncas saxis structas asperis pendentibus
Maximis, ubi rigida constat et crassa caligo inferum.

Unde animæ excitantur obscura umbra, aperto ostio
Alti Acheruntis, falso sanguine mortuorum imagines.

« J'ai quitté l'Achéron, remontant une route longue et difficile, sous des voûtes souterraines, d'où pendent d'âpres, d'immenses rochers, où s'étendent d'épaisses, de lourdes ténèbres.... Par cette route viennent des sombres bords du lointain Achéron, lorsque la porte des enfers s'est ouverte, les trompeuses images des morts. »

On croirait d' bord qu'il faut placer à la suite de ce fragment de

pouille terrestre, battue des flots près du rivage, sans tombeau et sans larmes, comme errant dans les airs, au-

monologue les restes de dialogue également cités, et avec des éloges semblables (*Acad.* II, 27; *Tusc.*, I, 44), par Cicéron :

O pietas animi! . . . .

Mater, te adpello : tu quæ curam somno suspensam levas,
Neque te mei miseret, surge et sepeli gnatum.

. . . . Age,
Adsta, mane, audi; iteradum eadem istæc mihi.

« Où est ta tendresse ?... »

« Ma mère, écoute-moi; tu charmes tes soucis par le sommeil, sans plaindre mon malheur : lève-toi; ensevelis ton fils. »

« Arrête ; demeure; écoute-moi ; répète tes paroles; que je t'entende encore ! »

Mais cette ombre n'est point celle de Polydore ; cette mère dont elle trouble le sommeil, et qui s'éveille en cherchant à la retenir, n'est point Hécube : Cicéron lui-même prend soin de le dire. Nous avons là des fragments d'une tragédie d'*Ilione*, imitée, on ne sait de qui, par Pacuvius (O. Ribbeck, *Trag. latin. reliq.*, 1852, p. 84, 292), et dont voici, faute de mieux, le sujet tel qu'il se trouve indiqué chez Hygin (*Fab.* CIX) et les scoliastes d'Horace, Acron et Porphyrion (ad *Serm.* II, III, 60).

Ilione, fille de Priam et femme de Polymestor, a eu de celui-ci un fils nommé Déiphile. A ce fils elle a imaginé, par une funeste prévoyance, de substituer son jeune frère Polydore, lorsqu'il leur a été envoyé. Elle cause ainsi la mort de Déiphile, assassiné à la place de Polydore par le tyran de Thrace, et qui vient avertir sa mère de son triste sort.

Cette scène, nous le savons encore par Cicéron, frappait beaucoup le public: *Hæc pressis et flebilibus modis, qui totis theatris mœstitiam inferant, concinuntur.* Il y est fait allusion, comme à quelque chose de fort connu, dans ce passage où l'orateur peint Clodius se glissant furtivement à un spectacle de gladiateurs (*pro Sextio*, LIX) : *Is quum quotidie gladiatores spectaret, nunquam est conspectus, quum veniret : emergebat subito, quum sub tabulas subrepserat, ut* Mater, te appello *dicturus videretur.* Souvent représentée, elle donna lieu, par la suite, à l'anecdote plaisante que rappelle Horace dans ces vers :

Non magis audierit quam Fusius ebrius olim
Quum Ilionam edormit, Catienis mille ducentis
Mater, te appello clamantibus.

« Il entendrait comme entendait, dans son ivresse, l'acteur Fusius, dormant le rôle d'Ilione, tandis que douze cents Catienus criaient à la fois : *Ma mère, écoute-moi.* »

Fusius jouait Ilione Catienus, Déiphile et tous les spectateurs en-

tour de la demeure d'une mère, pour l'informer de son triste sort, et en obtenir les derniers honneurs[1].

Cette vision, qui nous est offerte, troublait, dans le même moment, le sommeil d'Hécube, et l'a chassée, tout épouvantée, de la tente qu'elle habite. Par une nouvelle contradiction qu'il faut remarquer en passant, ce n'est pas de la tente d'Ulysse, comme le ferait penser le dénoûment des *Troyennes*, mais de celle d'Agamemnon, que nous la voyons sortir. Elle se traîne, appuyée sur le bras de quelques Troyennes, à qui elle adresse des paroles qui peignent d'abord toute l'horreur de sa chute, l'étrange vicissitude de ses prospérités et de ses misères :

« Guidez, jeunes filles, guidez, soutenez une vieille femme, votre compagne d'esclavage aujourd'hui, autrefois votre reine[2]. »

Le désordre de son esprit est marqué par celui de ses discours : ce sont de fréquentes et vives apostrophes ; un récit, à chaque instant interrompu par ses vœux maternels, des images confuses, des obscurs et pourtant trop clairs présages, qui lui ont annoncé la perte de ses deux enfants,

A ces vagues mouvements de crainte et de douleur succède bientôt une désolante certitude. Les captives troyennes, dont se compose le chœur, quittent en foule et à la hâte les tentes de leurs maîtres, pour venir apprendre à Hécube ce que l'infaillible instinct de la tendresse lui avait fait pressentir. Achille s'est montré sur son tombeau[3] ; il a réclamé pour sa cendre un sacrifice sanglant,

traient, par plaisanterie, dans le rôle de ce dernier, pour réveiller Ilione trop endormie.

Ce sujet, je crois, a été traité, sous forme de tragédie, dans le *Polydore* de l'abbé Pellegrin, en 1705 ; sous forme d'opéra, dans le *Polydore* de De la Serre (musique de Batestin), en 1720.

1. V. 28-32 ; 47 sq.
2. V. 59 sqq.
3. *Avec ses armes d'or*, ajoute le v. 108, « image plus brillante que terrible, » comme le remarque M. E. Roux, qui, dans sa dissertation *Du merveilleux dans la tragédie grecque*, 1846, p. 138, rapproche ce passage d'Euripide de l'apparition d'Achille et dans la *Polyxène*, tragédie perdue de Sophocle, sur laquelle nous reviendrons un peu plus loin, et dans la *Troade* de Sénèque, v. 170 sqq.

et les Grecs ont résolu de le satisfaire, entraînés par l'éloquence d'Ulysse, éloquence rusée, flatteuse, insinuante, en qui Euripide pourrait bien avoir voulu flétrir, comme souvent[1], l'art de l'orateur populaire. Bientôt cet Ulysse, assidu conseiller, infatigable agent des décrets de l'armée grecque, va venir lui-même chercher la victime. Polyxène est perdue, si Hécube ne trouve moyen de fléchir pour elle ou les dieux ou les hommes. On ne saurait dire par quels accents, par quels transports, la malheureuse mère exprime, à cette horrible nouvelle, le sentiment de sa détresse impuissante et de son désespoir.

Bientôt elle appelle Polyxène, qui accourt à sa voix. Il faut les entendre l'une et l'autre :

HÉCUBE.

. . . . O mon enfant, ô ma fille, fille de la plus infortunée des mères, sors, sors de ta retraite. C'est ta mère qui t'appelle, chère enfant : viens apprendre ce qu'on m'annonce; quel dessein, quel dessein cruel on a formé contre ta vie.

POLYXÈNE.

O ma mère, ma mère, qu'as-tu donc à me dire? Pourquoi ces cris, qui me font voler vers toi, comme un oiseau timide, toute palpitante de frayeur?

HÉCUBE.

Ah, ma fille!

POLYXÈNE.

Douloureux accueil! sinistre prélude! qu'est-ce donc?

HÉCUBE.

Ta vie, hélas!...

POLYXÈNE.

Ah! parle : ne me cache rien; ne me fais pas attendre : je tremble, ma mère; dis, qui te fait ainsi gémir?

HÉCUBE.

Malheureuse enfant, malheureuse mère!

POLYXÈNE.

Que veux-tu dire? que dois-je craindre?

1. Voyez t. I, p. 59, et plus haut, p. 266.

HÉCUBE.

On veut t'égorger, tous les Grecs, d'un commun accord, sur le tombeau d'Achille.

POLYXÈNE.

Hélas! ma mère! qu'as-tu dit? quel malheur! apprends, apprends-moi....

HÉCUBE.

Tu le sais ce bruit affreux, qu'on me rapporte. Oui, mon enfant, le suffrage des Grecs a décidé de ta vie.

POLYXÈNE.

Oh! après tant de douleurs, tant de maux, des jours si remplis d'infortunes, pauvre mère, quelle nouvelle disgrâce, affreuse, inexprimable, t'envoie un démon ennemi! Tu n'as plus de fille; je ne partagerai plus tes peines, je ne servirai plus ta vieillesse. Comme une victime, une génisse nourrie sur la montagne, malheureuse, tu verras ta malheureuse fille, arrachée de tes bras, immolée à Pluton, précipitée dans ces ténèbres de la terre où désormais je reposerai avec les morts. C'est toi, ma mère, que je plains; c'est sur ton sort que je répands ces douloureuses larmes : car ma vie, cette misère, cet opprobre, je ne la pleure point. Mourir est pour moi une plus heureuse fortune [1].

Il est difficile, je crois, de rien imaginer de plus touchant et de plus élevé qu'un tel dialogue: les hésitations d'Hécube, qui veut parler et ne peut; les instances de Polyxène, qui désire et craint d'apprendre; cette fille enfin, dont le premier cri, à l'annonce de son arrêt, est pour sa mère qui va rester seule et abandonnée.

Euripide, dans un autre ouvrage, nous a montré la jeunesse qui repousse avec effroi, par d'instantes prières, le sacrifice auquel on la dévoue[2]; il nous la fait voir ici qui l'accepte, et reporte sur autrui tous ses regrets : mais Iphigénie était arrachée aux joies, aux espérances d'une vie glorieuse et fortunée; Polyxène échappe par la mort aux souffrances, aux ignominies de l'esclavage : c'est toujours l'expression de la nature, l'accent de la vérité. Lorsque Racine, pour se conformer aux habitudes de

1. V. 169-213.
2. Voyez plus haut, p. 31 sqq.

notre goût, a relevé, par un généreux oubli de soi-même, un noble dédain de la mort, l'involontaire faiblesse de la fille d'Agamemnon, le soin de notre dignité moderne ne l'a pas éloigné autant qu'on le croirait de l'imitation des Grecs; il a mêlé, à l'image de leur Iphigénie, quelque chose de leur Polyxène; il a fait comme ce peintre éclectique de l'antiquité qui empruntait à divers modèles les traits d'une même beauté.

Il y a au théâtre des situations dont l'annonce seule excite, avec une vive curiosité, la plus douloureuse émotion. Tel dut être, ce me semble, l'effet de cette simple parole, tout à coup adressée par le chœur à Hécube, au milieu des épanchements de tendresse auxquels elle s'abandonne avec sa fille :

« Hécube, voici Ulysse, qui vient d'un pas rapide. Sans doute il a quelque ordre nouveau à vous déclarer[1]. »

Que va dire cet orateur habile, chargé de remplir sans faiblesse et sans dureté un ministère cruel? Quels efforts tentera cette mère au désespoir dans le combat cruel, comme elle le dit elle-même[2], qui va s'ouvrir? Euripide n'est pas resté au-dessous d'une telle attente.

Ulysse annonce la volonté des Grecs, dont il est l'interprète et l'instrument, dans un langage bref et décidé, qui ne permet ni l'espoir ni la résistance et commande la résignation : à peu près comme le Talthybius des *Troyennes*, mais avec ce ton plus marqué d'autorité et de commandement qui doit distinguer d'un sulbaterne un des chefs de l'armée. Hécube, de son côté, se modère, se recueille, rassemble ses forces, et, de même qu'Ulysse a cherché tout d'abord à la décourager par l'expression absolue et péremptoire de ses ordres, elle s'efforce, à son tour, de lui rendre, avant tout, par le souvenir d'un bienfait important qu'il a reçu d'elle, sa mission plus pénible

1. V. 214 sq.
2. V. 227 sq.

et plus embarrassante. Tous deux, comme on voit, prennent leurs avantages avec cette habileté que leur suggèrent, à l'un l'expérience des hommes et l'habitude de la parole, à l'autre cet art d'instinct qui naît du danger et du désespoir :

HÉCUBE.

S'il est permis aux esclaves d'interroger les hommes libres, sans les offenser, sans blesser leur cœur, je puis te parler, et tu dois m'entendre.

ULYSSE.

Tu le peux, en effet, parle : je ne t'envierai pas ce peu de temps que tu me demandes.

HÉCUBE.

Tu sais, quand tu pénétras dans Ilion, pour observer les Troyens, caché sous d'obscurs lambeaux, la barbe souillée de sang et baignée de tes larmes ?

ULYSSE.

Sans doute : une telle aventure n'a pas seulement effleuré mon âme.

HÉCUBE.

Hélène te reconnut et le dit à moi seule[1].

ULYSSE.

Je m'en souviens, et du danger que je courus alors.

HÉCUBE.

Ne pressais-tu pas mes genoux, dans la plus humble posture ?

ULYSSE.

Oui, d'une main tremblante que je sentais mourir parmi tes vêtements.

HÉCUBE.

Que me disais-tu, en ce moment, où tu étais en ma puissance, mon esclave ?

ULYSSE.

Tout ce que je pouvais trouver, pour ne pas mourir.

HÉCUBE.

Je t'ai sauvé, je t'ai fait sortir de nos murs.

1. *Et le dit à moi seule,* addition d'Euripide au récit d'Homère; *Odyss.*, IV, 244 sqq., blâmée, comme peu vraisemblable, non-seulement par Eustathe, mais par le scoliaste de notre poëte.

ULYSSE.

Il est vrai : je te dois de voir encore ce jour qui nous éclaire [1].

Ulysse, on le voit, ne conteste rien, et, comme Brumoy le remarque avec raison, Euripide lui a conservé soigneusement cet art que lui prête l'antique poésie, d'entrer d'abord dans les raisons de ses adversaires, pour faire ensuite valoir les siennes avec plus de force.

Ce qu'ajoute Hécube est d'une éloquence bien pressante et bien persuasive. Elle s'adresse tour à tour à la reconnaissance, à la justice, à la pitié d'Ulysse. Quelle honte à lui de traiter ainsi, pour complaire à la multitude, celle à qui il doit tant! Convient-il d'ensanglanter le tombeau d'Achille par un sacrifice humain plutôt que par une hécatombe? Si on veut le venger, Polyxène n'est point coupable envers lui; si on prétend l'honorer par la beauté de la victime, Hélène est plus belle et plus digne de périr. Ah! n'y a-t-il pas eu assez de morts? Qu'on ne tue point sa fille, en qui est désormais toute sa joie, qui lui fait oublier ses maux, qui la console de tout ce qu'elle a perdu, qui est tout pour elle, sa patrie, sa nourrice, son bâton, son soutien et son guide. Il ne faut point abuser de la victoire; il ne faut pas se fier à la fortune. Elle-même était autrefois, et maintenant n'est plus. Qu'Ulysse aille trouver les Grecs et leur demande la grâce de malheureuses femmes qu'ils n'ont point immolées dans le premier emportement de leur victoire, que protégent le saint asile des autels et l'humanité des lois : Ulysse l'obtiendra sans peine par l'autorité de sa sagesse et de ses discours [2].

1. V. 232-248. J'ai suivi, pour les derniers vers, l'ordre fort judicieusement adopté par God. Herman, d'après l'autorité d'un manuscrit, et par Boissonade.

2. V. 291 sqq. Ennius, au rapport d'Aulu-Gelle (XI, 4), avait ainsi traduit, assez exactement, ce dernier passage :

Hæc tametsi pervorse dices, facile Achivos flexeris :
Nam quum opulenti loquuntur pariter atque ignobiles,
Eadem dicta, eademque oratio æqua non æque valet.

« En disant ces choses aux Grecs, quand même tu les dirais mal, tu

La Harpe a traduit ce passage, avec quelques-uns de la même pièce, dans des vers élégants et harmonieux, mais où l'on peut regretter quelquefois la naïve familiarité du grec[1]. On doit faire le même reproche, comme aussi adresser le même éloge, à une imitation que je rapporterai de préférence, parce qu'elle est moins connue, et qu'elle a pour nous l'intérêt toujours plus vif d'une production contemporaine.

Je citais précédemment[2], à l'occasion des *Troyennes*, une cantate dont cette tragédie a inspiré le sujet à Casimir Delavigne, fort jeune encore. Le même poëte, à peu près vers la même époque, s'est également exercé sur la tragédie d'*Hécube*, dont il se proposait, après les infructueux essais de tant d'autres, d'enrichir notre scène. Attiré bientôt vers des sujets plus neufs, et par là plus heureux, il a renoncé à ce dessein, et n'a considéré son ouvrage que comme une étude qui devait rester étrangère au public. Un morceau cependant en a été publié dans un recueil[3] : c'est le discours d'Hécube à Ulysse, qui nous

les persuaderas facilement. Les même raisons, le même langage, dans la bouche des grands, ou dans celle des petits, n'ont pas les mêmes effets. »

C'est précisément ce que Molière a fait dire à Sosie (*Amphitryon*, acte II, sc. 1) :

> Tous les discours sont des sottises,
> Partant d'un homme sans éclat :
> Ce seraient paroles exquises,
> Si c'était un grand qui parlât;

ce qu'après a dit La Fontaine dans une de ses fables, *le Fermier, le Chien et le Renard*, XI, 8 :

> Ce chien parlait très à propos ;
> Son raisonnement pouvait être
> Fort bon dans la bouche d'un maître
> Mais n'étant que d'un simple chien,
> On trouva qu'il ne valait rien.

1. *Lycée.*
2. P. 357 sqq.
3. *Lycée français*, 1820, t. IV, p. 194. En 1839 a été imprimée à Reims une traduction en vers de l'*Hécube* par A. B. Drouet.

occupe en ce moment. On me saura gré de le reproduire.

HÉCUBE.

Vous souvient-il encor du jour où dans Pergame,
Sous d'obscurs vêtements déguisant vos projets,
Vous veniez des Troyens surprendre les secrets?
Hélène pénétra cet important mystère;
Je fus de son aveu seule dépositaire.
Ulysse, quel Troyen ne vous eût condamné?
A mes pieds sans espoir vous étiez prosterné,
Et, glacé par la mort à vos regards présente,
Vers moi vous étendiez une main suppliante.
N'étais-je pas alors arbitre de vos jours?

ULYSSE.

D'un seul mot votre bouche en eût tranché le cours.
Vous pouviez me punir....

HÉCUBE.

Je le devais peut-être,
Ingrat, et ma pitié ne te fit point connaître.
Je t'épargne un trépas honteux et mérité;
Tu me dois tout, l'honneur, le jour, la liberté,
Et tu veux m'accabler, et, pour reconnaissance,
Tu prends un soin cruel d'irriter ma souffrance;
Sur l'esprit des soldats que ton art a séduit,
L'ouvrage de mes pleurs par toi seul est détruit;
Pour Achille et les dieux c'est toi qui les décides.
Les dieux commandent-ils à vos mains parricides
De traîner des captifs sous le couteau mortel,
Comme de vils troupeaux réservés à l'autel?
Mais je veux que, flatté d'une pareille offrande
En faveur d'un héros le ciel vous le commande.
Est-ce à moi d'honorer de ce tribut sanglant
Celui dont les exploits ont déchiré mon flanc?
Faut-il sacrifier ma fille à sa mémoire?
Doit-elle de ses jours payer votre victoire?
Pour mourir sous vos coups, quels sont ses attentats?
Elle n'a point causé nos funestes débats,
Et, brûlant sur ces bords d'une flamme adultère,
Appelé dans nos champs la famine et la guerre.
Une autre a divisé les Grecs et les Troyens;
Elle seule a perdu vos guerriers et les miens;

De son crime au tombeau qu'elle emporte la peine :
Justifiez les dieux en punissant Hélène.
Mais respectez ma fille, épargnez mes vieux ans,
Laissez-moi cet appui de mes pas chancelants.
Près d'elle mes douleurs me semblent moins amères.
En elle je retrouve et son père et ses frères.
C'est me ravir encor tout ce que j'ai perdu
Que m'enlever ce bien par qui tout m'est rendu,
Ce doux et cher trésor qui me reste de Troie,
Mon guide, mon espoir, ma famille et ma joie.
Écoutez ma prière et soyez généreux ;
Instruit par vos malheurs, plaignez les malheureux.
Ulysse, par ma voix l'équité vous supplie
De ne point opprimer qui vous donna la vie.
Qu'un service passé vous parle ici pour nous :
Je vous vis à mes pieds, j'embrasse vos genoux ;
Je vis couler vos pleurs, tournez sur moi la vue;
Contemplez l'infortune où je suis descendue;
Moi, veuve de Priam, j'implore vos regards,
Et je baise la main qui brisa nos remparts.
Oui, vous nous défendrez, vous serez notre asile :
Sauvez-nous, retournez vers le tombeau d'Achille;
Par l'amour combattu, Pyrrhus doit hésiter;
Atride à vos discours ne pourra résister;
Vous saurez dans les cœurs réveiller la clémence,
Vous fléchirez les Grecs, et si votre éloquence
De Calchas et des dieux désarme le courroux,
Vous ferez plus pour moi que je n'ai fait pour vous.
. . . .

Rien ne manque à cette prière si touchante d'Hécube, ni la raison, ni la dignité, pas même, on l'a dit[1], l'adresse innocente d'intéresser à sa cause la vanité d'un ennemi. Mais tout cela vient échouer contre l'inflexible fermeté d'Ulysse, qui oppose aux larmes d'Hécube celles de tant de femmes grecques privées comme elle de leurs enfants; à ses motifs, le devoir impérieux de satisfaire Achille et d'honorer les morts.

Ce qui soutient, ce qui relève le rôle d'Ulysse, ici

1. La Harpe.

comme partout où l'ont fait agir et parler les tragiques grecs, c'est le génie du politique, le dévouement du citoyen, dont il est comme le type dans leur théâtre. Prompt à former un dessein, habile à le faire prévaloir, ardent à en poursuivre, à en assurer l'exécution par sa patience et sa dextérité; bravant, dans l'intérêt public, non-seulement la fatigue et le danger, mais les apparences les plus fâcheuses, les plus outrageantes imputations, les réclamations de la douleur, les emportements du désespoir; capable cependant d'émotion, comme quiconque porte un cœur d'homme, mais sachant se contenir assez pour assurer ses succès, pas assez pour les avilir : tel est l'Ulysse de Sophocle[1] et d'Euripide; tel est celui que leur a emprunté Racine; personnage qui ne peut assurément compter sur notre sympathie, mais qui obtient de nous cet intérêt qu'excite toujours le spectacle d'un caractère énergique, d'une forte intelligence aux prises avec une situation hasardeuse et difficile.

Hécube vaincue appelle à son aide des armes plus puissantes, elle l'espère, les prières de sa fille. Ulysse a aussi des enfants; peut-être la voix de Polyxène remuera-t-elle son cœur de père. Quelle gradation ingénieusement naturelle dans cette scène! Nous avons déjà vu[2], chez le même poëte, dans son *Iphigénie en Aulide*, un semblable plan d'attaque. Comme tous les génies féconds, Euripide se répète, mais sans uniformité. Polyxène ne dispute pas sa vie, au contraire elle l'abandonne, et voici en quels termes :

« Je vous vois, Ulysse, retirer votre main sous vos vêtements, et détourner le visage, pour que je n'y puisse atteindre. Rassurez-vous : vous avez échappé à ce dieu des suppliants, que je pourrais faire parler. Je suis prête à vous suivre, et parce que la nécessité le veut, et parce qu'il me convient de mourir. Je me montrerais autrement trop faible femme, trop

1. Voyez t. II. p. 11 sq., 90 sqq.
2. Plus haut, p. 31 sqq.

lâchement éprise de la vie. Et pourquoi vivrais-je encore, moi, dont le père commandait à tous les Phrygiens, qui, née si glorieusement, grandissais pour de si belles espérances, royale fiancée, prix envié de nobles rivaux qui se disputaient la gloire de m'introduire dans leurs foyers, maîtresse et souveraine parmi les femmes de Troie, admirée entre ses filles, semblable aux dieux en toutes choses, hormis qu'il me fallait mourir? Maintenant, me voilà esclave : ce nom seul me ferait désirer et chérir la mort, car je n'y suis point faite. Et puis, peut-être rencontrerais-je des maîtres cruels, possesseurs pour quelque argent de la sœur d'Hector et de tant de héros, qui me réduiraient indignement à pétrir leur pain, à balayer leur maison, à manier la navette, à consumer dans de vils travaux de tristes jours. Un esclave, acheté au hasard, déshonorerait ma couche, naguère désirée des rois. Non : mes yeux en se fermant verront encore le jour de la liberté; je donnerai volontairement ce corps à Pluton. Emmenez-moi, Ulysse, immolez-moi. Aussi bien, pourrais-je maintenant me flatter de l'espérance, de la pensée d'un meilleur avenir? Ma mère, ne nous retiens point; épargne-toi d'inutiles discours, d'impuissants efforts; tu dois vouloir aussi que je meure, avant de rien souffrir de honteux, d'indigne de moi. Celui qui n'a point encore goûté du malheur, porte, il est vrai, mais porte avec peine le joug auquel on plie sa tête; mieux vaudrait pour lui mourir que vivre. Vivre dans l'abaissement, c'est un pénible sort[1]. »

Ces paroles, d'une noble résignation, ne laissent à Hécube aucun espoir; elle s'écrie qu'elle veut périr à la place de Polyxène, ou du moins avec elle; elle se saisit de sa fille, elle s'y attache comme le lierre au tronc du chêne, dit-elle[2]. Mais la douce voix du Polyxène se fait encore entendre, et, mieux que les menaces et les avis d'Ulysse, modère l'égarement de sa douleur. Alors commencent de longs et tendres adieux, au milieu desquels on distingue des traits admirables :

POLYXÈNE.

Que dirai-je de votre part à Hector et au vieillard votre époux?

1. V. 340-376.
2. V. 396.

HÉCUBE.

Dis-leur que je suis devenue la plus malheureuse des femmes[1].

« Adieu, s'écrie plus loin Polyxène; adieu, ma mère; et toi, Cassandre ma sœur; et toi, mon frère Polydore! » — Vit-il encore, reprend Hécube? Je ne sais; j'ai tant de malheur[2]! »

Ceci n'est pas seulement un touchant dialogue, il faut y voir encore une préparation habile à l'intérêt qui doit remplir la seconde moitié de l'ouvrage.

Enfin Polyxène s'arrache à un entretien que prolongerait sans fin l'insatiable regret d'une mère, et que n'oserait rompre Ulysse lui-même.

« Ulysse, voilez ma tête, et conduisez-moi. Je sens mon cœur défaillir, avant d'être frappé, aux douloureux accents de ma mère, et moi-même je la fais mourir par mes pleurs. O lumière! je puis encore invoquer ton nom, mais je ne jouirai plus de ta vue que dans un court moment, entre le glaive et le tombeau d'Achille[3]. »

Jamais Euripide ne s'est élevé plus haut que dans ce rôle de Polyxène, qu'on doit placer auprès de son Andromaque, de son Alceste; jamais il ne s'est rapproché davantage de ces modèles héroïques d'Eschyle et de Sophocle, dont il a trop souvent, par la recherche d'une nature vulgaire et l'abus du pathétique, altéré l'idéale beauté. Sophocle, nous le savons, avait fait une *Polyxène*[4]; nous avons le droit de douter que cette tragédie fût d'un ordre supérieur à la première moitié de l'*Hécube*. C'est ici la figure humaine avec ses traits les plus touchants et

1. V. 420 sq.
2. V. 424 sqq.
3. V. 430-435.
4. On y voyait, selon Strabon (X), une dispute entre Ménélas et Agamemnon, dont l'un se montrait pressé de quitter le rivage troyen, tandis que l'autre voulait s'y arrêter pour offrir un sacrifice expiatoire à Minerve. L'apparition de l'ombre d'Achille, racontée seulement chez Euripide (v. 107 sqq.), y était, au rapport de Longin (*de Subl.*, XIII), mise en action, et Stobée (*Ecl.*, I, c. 52, 46) nous a conservé quel-

les plus nobles tout ensemble. Le courage de Polyxène, qui la soutient ainsi que sa mère au milieu d'une si cruelle et si terrible épreuve, enlève à la situation ce qu'elle aurait de trop déchirant, et corrige, par l'admiration, la pénible émotion qu'elle excite.

Le même effet se prolonge et s'achève dans un récit, qui fait connaître la mort de la jeune princesse. Cet acte d'une superstition barbare, ce sacrifice humain, Euripide ne cherche point à en rembrunir le tableau, mais à l'éclaircir, au contraire, à l'adoucir autant qu'il est en lui. C'est, au milieu des apprêts et de l'ordre pompeux d'une cérémonie religieuse, au milieu d'un concours paisible et silencieux, d'un côté la fière assurance d'une victime si jeune et si belle, la sublime modestie de sa chute, de l'autre la pitié et le trouble de celui qui l'immole, le respect et l'enthousiasme de ceux qui la regardent mourir. Il semble, à je ne sais quelle sérénité riante répandue par le poëte autour de cette lugubre scène, que ce soit une fête qui s'achève.

Mais écoutons comme Talthybius la raconte à Hécube, et par là, art vraiment admirable ! console presque son inconsolable douleur. Ce n'est pas moi qui l'imagine, c'est elle-même qui le sent et qui l'exprime :

« O ma fille, je ne saurais effacer de ma mémoire et cesser de pleurer ton triste sort ; mais tu as ôté quelque chose à l'excès de mon malheur et de mon affliction par ton généreux courage[1]. »

Voici le récit, que les paroles d'Hécube louent mieux que je ne le pourrais faire :

« . . . Le fils d'Achille tire son glaive du fourreau, et fait

ques-unes des paroles prononcées par le fantôme. D'un passage de l'argument d'*Ajax* on peut conclure que *les Captives* du même poëte étaient celles précisément qu'Euripide a mises en scène dans ses *Troyennes ;* seulement, d'après le caractère des fragments, Brunck et d'autres ont pensé que cette pièce était un drame satirique. E. A. J. Ahrens ne partage pas cette opinion. Voyez ce qu'il dit des deux pièces, *Sophocl. fragm.* éd. F. Didot, p. 275. 278 sqq.

1. V. 586 sqq.

signe à la troupe choisie de jeunes guerriers, qui gardait la victime, de la saisir. Mais aussitôt que Polyxène a compris leur dessein, elle leur adresse ces mots : « Ô Grecs, qui avez « détruit ma patrie, c'est volontairement que je meurs ; ne « portez point la main sur moi ; je me présenterai seule, « sans hésiter. Laissez-moi libre, au nom des dieux, afin que « libre je meure. Reine, je rougirais de porter chez les morts « le nom d'esclave. » Les peuples applaudissent par un murmure pareil à celui des flots, et Agamemnon ordonne qu'on cesse de retenir la jeune fille.... Alors, elle saisit sa robe près de l'épaule, et, la déchirant jusqu'à la ceinture, elle découvre son sein, beau comme celui d'une statue, puis, fléchissant le genou, elle prononce ces désolantes paroles : « Voilà ma poi- « trine, jeune guerrier, tu peux me frapper, si tu le veux. « Préfères-tu m'égorger, ma gorge est toute prête. » Et lui, plein de pitié, voulant et ne voulant plus, tranche enfin avec le fer le passage du souffle et de la voix. Une source de sang jaillit. Mourante, elle paraît occupée du soin de tomber avec décence, et de cacher aux yeux ce qu'ils ne doivent point voir. »

Je traduis dans sa simplicité ce trait[1] si célèbre par les imitations, non pas plus vraies ni plus belles, mais d'un tour plus élégant, d'Ovide[2] et de La Fontaine[3] :

Elle tombe, et tombant range ses vêtements,
Dernier trait de pudeur à ses derniers moments.

« Aussitôt qu'elle a rendu le dernier soupir, les Grecs s'empressent à l'envi autour d'elle : les uns couvrent son corps de feuillages, les autres apportent des branches de pin et dressent un bûcher ; et si quelqu'un paraît les mains vides, il s'entend dire aussitôt : « Quoi, lâche ! tu te tiens tranquille,

1. V. 564 sqq. Avant Euripide, le statuaire Alcamène, ou quelqu'un de ses élèves, dans le bas-relief du temple de Phigalie, où était représentée la défaite des Centaures par Thésée, avait prêté ce sentiment pudique à Hippodamie, embrassant d'une main la statue de Diane et de l'autre cherchant à ramener sur ses membres nus le voile qu'arrachait Eurytion (Voyez les *Monuments d'antiquité figurée, recueillis en Grèce par la commission de Morée et expliqués* par Ph. Lebas, Ier cahier, p. 55). Après Euripide, et peut-être à son exemple, Polyclète, peintre aussi bien que statuaire, avait peint la chute modeste de Polyxène dans un tableau décrit et vanté par le poëte épigrammatique Pollianus. (Voyez ses vers avec quelques autres passages du même genre, et une récapitulation des travaux de la critique à ce sujet, dans une note de Boissonade sur la traduction grecque des *Métamorphoses* d'Ovide par Planude, p. 574.)

2. *Métam.* XIII, 479 sq. Cf. *Fast.* II, 833.

3. *Les Filles de Minée.*

« tu n'apportes rien, tu n'as rien à offrir à cette noble, à cette « généreuse fille ? Voilà comme on parle de votre enfant qui « n'est plus, ô la plus fortunée des mères, et aussi la plus « malheureuse [1] ! »

Ce mélange de férocité barbare et d'humanité, qui fait que les meurtriers de Polyxène s'occupent ainsi de ses funérailles, se trouve également dans la tragédie des *Troyennes*. Lorsque Talthybius rapporte à Hécube, pour qu'elle l'ensevelisse, le corps d'Astyanax, il prend soin de le laver lui-même dans les eaux du Scamandre, et se charge de lui creuser une tombe [2]. Un tel retour aux sentiments de compassion, que les mœurs les plus rudes et les plus farouches ne peuvent entièrement effacer du cœur de l'homme, est, par le contraste même, de l'effet le plus touchant.

La mort de Polyxène et celle de Polydore, qui sont les éléments de cette tragédie, ne se tiennent réellement que par la douleur qu'en ressent Hécube, et l'impression qui résulte, pour le spectateur, de la peinture d'une mère si étrangement poursuivie de la fortune. Le poëte a cependant trouvé moyen de rattacher ensemble, d'une manière moins abstraite et plus visible, deux événements tout à faits indépendants l'un de l'autre. Hécube envoie une esclave puiser de l'eau dans la mer pour laver, selon l'usage, le corps de sa fille, et cette esclave lui rapporte le cadavre de Polydore, que les flots ont rejeté sur le rivage. N'est-ce pas là un hasard bien artistement disposé, et une transition des plus spirituelles et des plus adroites ?

Adroites ! un tel éloge n'est pas pur de tout blâme. Chez Eschyle, chez Sophocle, l'art était plus franc et n'avait pas besoin de ces finesses. Les faits dont se composaient leurs drames, s'enchaînaient par la fatalité des événements et de la passion, et non par ces liens arbitraires qui déguisent, comme ici, une succession d'incidents toute fortuite.

1. V. 539-578.
2. *Troad.*, v. 1144 sqq.

Au coup inattendu qui la frappe, Hécube fait éclater un désespoir dont la violence est marquée par la rapidité soudaine du style et du mètre. Elle devine le crime de Polymestor, ne respire plus que la vengeance et l'implore d'Agamemnon, qui, étonné de sa lenteur à ensevelir sa fille, est venu la presser de remplir au plus tôt ce triste office. Elle obtient de lui non pas qu'il punira le traître, c'est, après tout, l'allié des Grecs, et il craindrait de paraître animé contre lui par sa tendresse pour Cassandre, mais qu'il laissera agir le ressentiment des Troyennes.

J'ai parlé ailleurs[1] de la pitié que laisse paraître le chef des Grecs pour la misère d'Hécube. La vue de ses maux inouïs et l'éloquence de ses plaintes rendent ce sentiment naturel. Mais ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'un motif plus particulier le pousse à la compassion. Polydore est frère de Cassandre; Cassandre est sa captive aimée; c'est au nom de ce lien honteux, qu'elle a déploré, détesté, que vient de le conjurer Hécube dans sa détresse[2], et le poëte fait deviner avec art que ce moyen désespéré n'a pas été inutilement employé pour l'émouvoir[3]. Le chœur, chargé sur la scène antique de l'explication des intentions secrètes du drame, ne suggère-t-il pas l'idée d'un commentaire, qui risquerait de paraître subtil, lorsqu'il remarque le pouvoir du temps et des circonstances qui changent la haine en amitié[4]?

1. Voyez plus haut, p. 340.
2. V. 810 sqq. :

> Quæ tibi in concubio verecunde et modice
> Morem gerit.

Ainsi, selon Nonius, traduit rudement et chastement tout ensemble Ennius dans un vers qui est comme un antécédent grossier de ces charmants passages de Térence (*Andr.* I, 1, 267) et de Virgile (*Æn.* IV, 317) :

> Seu tibi morigera fuit in rebus omnibus.
> . . . . . . Fuit aut tibi quicquam
> Dulce meum.

3. V. 839 sq.
4. V. 830 sqq.

Le commencement de la scène est fort beau : on y voit Hécube combattue entre la nécessité de supplier son ennemi et un reste de fierté qui la retient. C'est, on l'a remarqué, comme dans cette scène de Racine où Andromaque se résigne, pour le salut d'un fils, à tomber aux pieds de Pyrrhus[1]. La lutte intérieure qui tourmente le cœur d'Hécube est exprimée sous une forme assez rare dans les tragédies grecques, sous la forme longtemps continuée d'un aparté :

HÉCUBE, à part.

. . . . Malheureuse! que ferai-je? Me jetterai-je aux genoux d'Agamemnon, ou supporterai-je mes maux en silence?

AGAMEMNON.

D'où vient que vous vous détournez de moi en pleurant, sans me répondre ?...

HÉCUBE, à part.

Et si, voyant en moi une esclave, une ennemie, il me repousse, je n'aurai fait qu'ajouter à ma douleur.

AGAMEMNON.

Je ne suis pas devin, pour pénétrer, sans vous entendre, jusqu'à vos pensées.

HÉCUBE, à part.

Mais peut-être je lui suppose à tort les sentiments d'un ennemi? Il ne me veut point de mal.

AGAMEMNON.

Vous persistez à vous taire? Eh bien, soit : moi-même je ne veux plus rien savoir.

HÉCUBE, à part.

Sans lui je ne puis venger mes enfants. Pourquoi hésiter encore? Il faut oser, quel que doive être le succès. Agamemnon, par ces genoux que j'embrasse, par votre visage, par votre droite fortunée[2]....

Ce dialogue fort naïf et d'un tour original peint à mer-

1. Acte III, sc. 6.
2. V. 721-737.

veille la préoccupation de la douleur, et éveille une vive attente.

Dans la scène suivante arrive Polymestor, mandé avec ses enfants par un message d'Hécube. Il se répand hypocritement en témoignages d'intérêt, en consolations; il s'excuse de venir si tard; mais lorsque les Grecs ont débarqué sur le rivage de Thrace, il se trouvait retenu à l'extrémité de son royaume, et l'esclave envoyée par Hécube l'a rencontré comme il se rendait près d'elle. Hécube dans sa réponse ne laisse voir que l'abattement du malheur, le calme de la résignation, et tout ce début reproduirait fidèlement ce qui se passe entre des amis et des proches qui se revoient après une grande infortune, si, à travers la cordialité officielle du langage, ne perçait l'embarras, le ressentiment secret des personnages.

Ce contraste, qui fait l'intérêt de la scène, devient de plus en plus marqué lorsque, après les premiers compliments qui ont engagé l'entretien, Polymestor demande à Hécube ce qu'elle désire de lui, et que celle-ci, avant de répondre, le prie d'abord de faire retirer sa suite. Ce sont, des deux parts, toutes paroles à double entente, qui n'ont leur véritable sens que pour le spectateur. Hécube, par ses questions, semble prendre plaisir à augmenter la confusion de son ennemi, à lui faire développer toute sa scélératesse.

HÉCUBE.

Dites-moi, d'abord, ce fils, que vous reçûtes de ma main et de celle de son père, pour le garder dans votre maison, Polydore, il vit?...

POLYMESTOR.

Rassurez-vous: en ce qui le concerne du moins, vous n'avez point à vous plaindre de la fortune.

HÉCUBE.

O cher hôte, la douce parole, et qu'elle est digne de vous!

POLYMESTOR.

Que voulez-vous encore savoir de moi?

HÉCUBE.

Mon fils a-t-il quelque souvenir de sa mère[1] ?

POLYMESTOR.

Il eût souhaité de venir ici, vers vous, secrètement.

HÉCUBE.

Et sont-ils en sûreté les trésors qu'il apporta de Troie ?

POLYMESTOR.

Sans doute : je les garde dans ma maison.

HÉCUBE.

Conservez-les-lui fidèlement, et ne convoitez pas ce qui est à vos proches.

POLYMESTOR.

Jamais : j'ai bien assez de ce que je possède[2].

Ici Hécube dit à Polymestor qu'elle a voulu lui découvrir, dans l'intérêt d'un fils, à lui, si bon parent, et à ses enfants, qui doivent aussi recevoir la confidence de ce secret, pour le conserver si leur père vient à mourir (remarquez ce sarcasme et cette menace), qu'elle a voulu lui découvrir où sont depuis longtemps enfouies les richesses de la famille de Priam ; elle lui indique à quels signes il pourra retrouver le lieu de ce dépôt parmi les ruines de Troie ; puis elle l'invite à la suivre dans sa tente pour recevoir de ses mains quelques objets précieux qu'elle a sauvés. Polymestor entre sans défiance, poussé par son mauvais génie, sa cupidité ; tandis que la mère de Polydore lui dit en l'emmenant : « Venez,... lorsque vous aurez fait, vous irez avec vos enfants, où vous avez mis mon fils[3] ; » paroles[4] où, sous un calme apparent, comme dans

1. Ecqua tamen puero est amissæ cura parentis?
(Virg. *Æneid.*, III, 341.)

2. V. 966-977.

3. V. 998 sqq.

4. On peut les rapprocher des équivoques menaçantes de Clytemnestre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle. V. 885 sqq., 948 sq. (Voyez t. I, p. 321 ; de celles d'Ajax, d'Électre, d'Oreste chez Sophocle, dans son

tant d'autres passages de cette belle scène, paraît l'ardeur' la joie de la vengeance, et auxquels répondent les chants sinistres du chœur, qui, resté seul, célèbre d'avance le prochain châtiment du traître.

Je ne sais si c'est uniquement par une ressemblance accidentelle que dans une tragédie de Lemercier, à laquelle a manqué l'épreuve de la représentation, et que l'impression seule a fait connaître, en 1820, dans son Clovis[1], se trouve une situation toute pareille, et même ce dernier trait que je viens de citer.

Le vieux Sigebert s'est tué de sa main pour échapper au roi des Francs; son fils Clodoric se présente à Clovis comme son assassin; c'est pour le servir, lui dit-il, qu'il a commis ce crime; il veut en outre lui livrer les trésors enfouis par son père dans le lieu secret où il s'était caché et où il a trouvé la mort. On comprend que Clodoric veut y attirer Clovis, loin de ses soldats, pour le punir sur le corps même de sa victime. Qu'on me permette de transcrire quelque chose de cette scène, qui offre avec celle d'Euripide une frappante analogie, et se distingue comme elle par l'énergique concision et le sens détourné du dialogue.

CLOVIS.

Prince.... où donc votre père était-il retiré?

CLODORIC.

Sous ce palais, au fond d'un réduit ignoré.

CLOVIS.

Pourquoi refusiez-vous d'abord de m'en instruire?

CLODORIC.

Je l'ignorais : lui-même est venu m'y conduire.

CLOVIS.

Il s'est donc sans frayeur mis en votre pouvoir?

Ajax, v. 689 sq.; dans son *Électre*, v. 1447 sqq. (Voyez t. II, p. 20, 335).

1. Acte V, sc. 4.

CLODORIC.

Oui, sans frayeur.... et moi, j'ai rempli mon devoir

CLOVIS.

Il fallait de ses jours me rendre encor le maître.

CLODORIC.

Vos soldats devant vous m'empêchaient de paraître.

CLOVIS.

Sa mort me garantit votre sincère foi.

CLODORIC.

Puissent tous vos sujets vous aimer comme moi !

CLOVIS.

Ce zèle aura bientôt sa digne récompense.

CLODORIC.

Oui, le sang paternel sera payé, je pense.

CLOVIS.

Comptez-y bien : Clovis peut vous en assurer.

CLODORIC.

Un mystère important me reste à déclarer.
L'enceinte de ce lieu cache un trésor immense ;
Et, pour me conquérir votre auguste alliance,
Je prétends vous livrer le dépôt précieux
Des biens que sous la terre ont gardé mes aïeux.
Aux avides regards j'ai craint de les commettre.
C'est dans vos seules mains que je les veux remettre :
Suivez-moi sous la voûte où mes pas ont marché.

CLOVIS.

En quels lieux descendrai-je ?

CLODORIC.

Où mon père est couché.

C'est, comme on voit, l'annonce menaçante d'Hécube, et ce dernier vers nous ramène à la pièce grecque qui approche de son dénoûment, ainsi que cette analyse.

On entend les cris de Polymestor, auxquels répondent,

par un jeu de scène fréquent chez les Grecs, les accents tumultueux du chœur qui les écoute. Le malheureux se plaint, en gémissant, qu'on lui crève les yeux et qu'on égorge ses enfants. Bientôt on le voit paraître hors de la tente dont les parois cèdent à ses coups redoublés; aveugle, et tout sanglant, il poursuit Hécube et les Troyennes, qui fuient devant lui, en insultant à sa fureur, et à ses efforts impuissants pour se venger; il écoute avec avidité le bruit sourd de leurs pas, il s'élance impétueusement sur leur trace; il va, il vient, il s'arrête; à ses imprécations se mêlent ses tendres plaintes sur ses enfants massacrés et dont les corps restent exposés à d'indignes outrages; il veut retourner, pour les défendre, et il ne peut; une ombre épaisse, une ombre éternelle l'environne; alors son désespoir n'a plus de bornes et s'exhale en longs sanglots, en clameurs confuses, en apostrophes et en images incohérentes. Une telle scène a dû longtemps paraître bien étrange à la réserve de notre art moderne, surtout si l'on pense que son désordre tout lyrique était, comme on n'en peut douter quand on la lit, traduit aux yeux par la plus expressive pantomime.

La douleur de Polymestor, cet infâme meurtrier, justement puni de son crime, ne doit pas nous attendrir, mais nous épouvanter. Le poëte, avec hardiesse, en charge volontairement l'expression presque hideuse. Ce n'est pas un homme qu'il nous montre, mais une bête sauvage blessée par le chasseur, et dont on a tué les petits. La mère de Polyxène et de Polydore pleurait bien autrement ses enfants, et je ne doute guère que l'idée de ce rapprochement ne soit entrée pour quelque chose dans le plan d'Euripide.

Cette image, dont je me servais tout à l'heure, c'est Polymestor lui-même qui l'exprime[1], et elle se présente d'ailleurs naturellement à la pensée quand on entend les farouches rugissements de ce monstre de Thrace.

Agamemnon est accouru au bruit; il s'informe du spec-

1. V. 1035 sq.

tacle étrange qui s'offre à lui; il s'adresse à Polymestor, il s'adresse à Hécube; alors le meurtrier de Polydore, apprenant qu'il est près de celle qui l'a si cruellement puni, s'écrie dans un transport de rage insensée :

« Qu'as-tu dit? Quoi! elle serait là! Montre-la-moi : que dis-je? apprends-moi où elle est : que je la saisisse, que je déchire son corps, que je fasse couler son sang[1]! »

Il se calme cependant pour défendre sa cause devant Agamemnon, qui se fait juge de la querelle. La scène se refroidit, comme il arrive trop souvent chez notre poëte, par une plaidoirie, agréable peut-être pour les Athéniens, grands amateurs de procès, et qui, après en avoir jugé au tribunal, n'étaient pas fâchés d'en retrouver au théâtre.

Allons nous délasser à voir d'autres procès.

Dans un récit, plein d'images vives et frappantes qui nous font connaître ce que nous avaient fait seulement deviner ces cris poussés tout à l'heure derrière la scène, Polymestor raconte par quel artifice les Troyennes l'ont conduit dans le piége; comment ses enfants ont été séparés de lui et massacrés; comment cette troupe de femmes, triomphant de lui par le nombre, lui a ravi la lumière. Il avoue qu'il a commis le meurtre qu'on a ainsi vengé, mais dans l'intérêt des Grecs, pour les délivrer d'un ennemi qui pouvait un jour leur être redoutable. Hécube n'a point de peine à repousser cette excuse mensongère, et à convaincre Agamemnon, déjà persuadé d'avance, que le roi de Thrace n'a sacrifié Polydore qu'à son avarice. Le chef des Grecs se prononce contre Polymestor au nom de l'hospitalité qu'il a violée, et à laquelle il devait une expiation. Polymestor, furieux de ce jugement, s'emporte en invectives contre Hécube et Agamemnon; éclairé de la vue intérieure que les anciens prê-

1. V. 1102 sqq.

taient aux hommes frappés de cécité, il leur annonce la triste fin qui les attend, et ses prédictions, écoutées par l'une avec une foi crédule et craintive, avec trouble et colère par l'autre, achèvent la tragédie[1] dans l'esprit du spectateur, qui ne doute pas de leur accomplissement; elles lui font voir de loin ces catastrophes par lesquelles doivent être unies dans une égale ruine la famille royale d'Ilion et celle de son vainqueur.

1. Il n'est question, dans ce dénoûment, qu'en quelques mots, des funérailles de Polydore, qu'ordonne, avec celles de Polyxène, Agamemnon, v. 264 sq. L'auteur de *Réflexions sur Hécube*, communiquées de 1744 à 1760 à l'Academie de Rouen (Voyez les Mémoires de cette Académie, t. I, p. 238), Dumolard, dont nous avons cité précédemment, t. II, p. 296 et suivantes, un travail du même genre, a défendu fort inutilement la convenance de ce détail si court, par des considérations, d'ailleurs judicieuses et qu'il applique plus à propos aux *Suppliantes* d'Euripide et à l'*Ajax* de Sophocle, particulièrement, sur l'importance attachée par les anciens aux honneurs funèbres et la place, quelquefois considérable, qui leur était attribuée dans la tragédie grecque.

CHAPITRE DOUZIÈME

Continuation du même sujet.

Le génie de la tragédie grecque ne se découvre pas seulement avec évidence dans les monuments admirables qui en sont restés, mais encore dans les nombreuses imitations où, depuis, on s'est appliqué à la reproduire, et qui, par les altérations mêmes qu'a reçues du caractère divers des temps et des lieux, du tour d'esprit particulier des poëtes, le modèle primitif, en sont une sorte de commentaire indirect.

Ce commentaire n'a pas manqué aux deux tragédies d'Euripide analysées, étudiées dans les précédents chapitres, à ses *Troyennes*, à son *Hécube*. Malgré le reproche d'incohérence que tant de critiques leur ont adressé, et dont j'ai cherché à les défendre, malgré des défauts plus réels que je n'ai point prétendu dissimuler, et qui tenaient surtout au penchant de l'auteur et de son public pour les harangues et les maximes, ces deux ouvrages, par des beautés éternellement dramatiques, par une expression pathétique et naïve à laquelle ne pouvaient rien enlever de sa vérité ni de son charme les révolutions des mœurs et du goût, ont pris pour toujours possession de l'imagination humaine, et il n'est guère d'époque ni de littérature où ne se rencontre quelque trace au moins de leur souvenir.

Au temps des pénibles débuts de la Melpomène latine, l'*Hécube* d'Euripide avait été traduite par Ennius[1], et

1. Voyez plus haut, p. 367, 374, 384.

peut-être aussi par Attius[1]; ses *Troyennes* ou la *Polyxène* de Sophocle[2] par ce dernier, auteur en outre d'un Néoptolème, d'un Astyanax où étaient traités des sujets analogues. Les originaux grecs avaient été rendus par eux avec une rudesse énergique, que Cicéron[3] et Horace[4] ne trouvaient pas sans grandeur et sans noblesse. Ils furent très-probablement pour quelque chose dans la composition de cette Troade écrite si lestement, en l'espace de seize jours, avec trois autres tragédies, dont une Erigone, une Électre, par Quintus Cicéron, et que l'illustre frère de l'auteur ne vantait pas sans quelque mélange d'ironie[5]. Plus tard, au siècle d'Auguste, ils inspirèrent, l'un et l'autre, Virgile et Ovide[6].

Que de passages dans l'Énéide attestent cette inspiration étrangère! Lorsque Junon vient réclamer l'assistance d'Éole pour disperser et détruire la flotte d'Énée, ne reconnaissons-nous pas dans cette scène le prologue des *Troyennes?* Lorsque du tombeau de Polydore sort cette voix merveilleuse qui avertit les Troyens de fuir le sol inhospitalier de la Thrace, cette fiction hardie et frappante ne nous fait-elle pas songer au prologue de l'*Hécube?* Et tous ces tableaux si élevés, si touchants, si terribles, qui représentent la nuit de fête et de sang où périt Ilion, ses dieux qui l'abandonnent, son roi immolé aux pieds des

1. Priscien, VI, cite de l'*Hécube* d'Attius ce beau trait

Veter fatorum terminus sic jusserat.

2. O. Ribbeck, *Tragic. latin. reliq.*, 1852, p. 320 sqq.
3. *Tusc.* I, 16. Voyez plus haut, p. 367.
4. *Epist.* II, 1, 56, 165 sq.; *ad Pison.*, 259.
5. Cic., *Epist. ad Quintum fratrem*, III, 1, 6, 9,
6. Avant Virgile, Catulle (*Carm.* LXIV, 364 sqq.), avant Ovide, Properce (*Eleg.* III, XIII, 55), s'en étaient souvenus. Chez Catulle, les Parques annonçant à Thétis et à Pélée le fils qui naîtra d'eux, invoque comme dernier témoin de sa gloire « la victime accordée à ses mânes, quand le tertre funèbre amassé sur sa noble cendre recevra le beau corps d'une vierge immolée. »

Denique testis erit morti quoque dedita præda,
Quum teres excelso coacervatum aggere bustum
Excipiet niveos perculsæ virginis artus.

autels, ses citoyens surpris et massacrés, ses femmes outragées et traînées en esclavage, ne sont-ce pas autant de réminiscences des deux tragédies d'Euripide[1]? Virgile ne s'occupe pas laborieusement de s'approprier par l'artifice de l'imitation telle pensée, telle image, tel vers du poëte grec. C'est son esprit qu'il lui dérobe, et en louant chez lui ces traits d'une tristesse mélancolique que lui inspire le spectacle de la grandeur déchue, de l'esclavage, de l'exil; cette expression dont la vérité pénétrante n'est jamais altérée par la grâce, l'élégance, l'élévation du langage, il est juste de reporter une part de cet éloge aux modèles de la Grèce, qui, avec la nature, avaient formé son génie.

Ovide avait vu Virgile; mais, lui-même nous l'a dit, il n'avait fait que de le voir[2], et déjà se perd dans son ingénieuse et brillante poésie ce naturel exquis de la muse grecque, dont le chantre d'Énée conserva plus fidèlement la tradition[3]. Ses Métamorphoses contiennent une sorte d'abrégé des *Troyennes*, et surtout d'*Hécube*. Marmontel qui le cite[4] comme *un modèle d'éloquence poétique*, assure que *l'antiquité n'a rien de plus éloquent*, et le traducteur Saint-Ange, qui croyait, en égalant Ovide à Virgile, se placer lui-même à côté de Delille, enregistre avec joie dans ses notes ce jugement, que nous nous permettrons de casser. Comment ni l'un ni l'autre n'ont-ils eu la curiosité, bien naturelle et bien facile à satisfaire, de s'assurer si l'original n'était pas, par hasard, comme il arrive assez généralement, plus *éloquent* encore que la copie? S'ils eussent fait cette comparaison, leur eût-il échappé qu'Ovide, dans des vers pleins assurément de facilité, d'élégance, d'éclat, qui même quelquefois ne manquent ni de force ni de sentiment, a cependant mêlé à ces accents que le poëte grec semblait avoir traduits de la nature elle-même, les recherches subtiles du bel esprit? Et, pour en

1. *Æneid.* I, II, III passim.
2. *Trist.* IV, x, 51.
3. XIII, 407 sqq.
4. *Éléments de littérature*, art. *Éloquence poétique*

donner un exemple, on se rappelle les nobles et simples paroles que prononce la Polyxène d'Euripide, lorsqu'elle s'offre au sacrifice. Voici ce qu'y ajoute Ovide[1] :

« C'est la fille de Priam, et non une captive qui vous en prie: rendez mon corps à ma mère, sans exiger d'elle une rançon. Qu'elle ne rachète que de ses larmes le triste droit d'ensevelir son enfant. Autrefois elle eût eu de l'or pour le payer. »

Cette traduction ne reproduit que bien imparfaitement la vive et spirituelle antithèse qui fait le mérite des vers d'Ovide, et, il faut bien le dire aussi, leur défaut. Polyxène, en un pareil moment, peut-elle songer à opposer ainsi l'une à l'autre ces deux rançons, l'une réelle, l'autre métaphorique? Et puis, comment lui vient-il à l'idée de supposer que les Grecs iront demander une rançon à qui n'en peut offrir, à une esclave? Uniquement dans l'intérêt du poëte, pour amener ce rapprochement prétentieux.

Les tragiques d'Athènes s'effacent de leurs œuvres et n'y laissent paraître que leurs personnages. Ovide, au contraire, se montre sans cesse à la place des siens, et se charge officieusement de parler pour eux. Ne l'en blâmons pas trop sévèrement : ce n'est pas un poëte dramatique, mais un conteur qui veut avant tout exciter, soutenir, renouveler la curiosité par le merveilleux, la variété, l'adroit enchaînement, le tour facile et rapide de ses récits; qui, du reste, ne croit pas trop à ce qu'il raconte, ne s'embarrasse guère de le faire croire, et lors même qu'il lui arrive d'ébranler le plus fortement l'imagination, de toucher le plus vivement le cœur, laisse volontiers percer, dans son expression, une sorte de scepticisme léger, semble se jouer avec grâce de l'émotion des lecteurs.

Cette apologie ne saurait s'étendre à Sénèque, ou à l'auteur, quel qu'il soit, de la Troade latine. Si, comme il est permis de le croire, il n'a pas précisément travaillé pour le théâtre, du moins s'est-il servi de la forme drama-

1. V. 470 sqq.

tique, et on doit le blâmer, sans restriction, de n'avoir pris au sérieux aucun de ses sujets. Ne cherchez point chez Sénèque une fable, des caractères, le langage de la passion; vous n'y trouveriez, à la place, que des dialogues sans suite, et le plus souvent sans objet. Ce n'est qu'une apparence de drame, où, parmi beaucoup de déclamations, tantôt emphatiques, tantôt subtiles, quelquefois l'un et l'autre ensemble, ici d'une redondance diffuse, là d'une concision laconique, apparaissent quelques traits brillants, qui sont en vérité les seuls héros dont se soit occupé l'auteur.

J'ai eu plus d'une occasion d'adresser cette critique à ce qu'on appelle les tragédies de Sénèque; je dois la renouveler au sujet de sa Troade, ou de ses Troyennes, comme préfèrent de le dire, avec raison, quelques commentateurs[1]. J'ajouterai seulement que cette pièce est, de toutes les pièces du même recueil, celle qui me paraît se rapprocher le plus d'une œuvre dramatique. La duplicité de l'intérêt, qui se porte alternativement sur la mort d'Astyanax et sur le sacrifice de Polyxène, n'y est pas, il est vrai, sauvée, il s'en faut de beaucoup, avec l'art délicat et profond que nous avons admiré chez Euripide; mais les deux sujets, annoncés ensemble, sont amenés, après des développements distincts, à une conclusion commune, et terminés dans un même récit. Cette disposition, toute simple qu'elle est, donne l'idée d'un certain dessein, d'un ensemble, d'un plan, choses généralement étrangères aux compositions de Sénèque. Ce n'est pas tout : le poëte, corrigeant assez habilement la simplicité d'intrigue des deux tragédies d'Euripide, en a suspendu l'événement par quelques obstacles, et de là sont sorties, ce qui est presque unique dans son théâtre, deux scènes d'une intention déterminée, et même d'un caractère original, qui sans doute ne sont pas exemptes des vices habituels de sa pensée et de son style, mais qui les rachètent aussi par des beautés dramatiques.

1. Jos. Scaliger, Dan. Heinsius; d'après eux, Brumoy, etc

Dans la première de ces deux scènes[1], Pyrrhus réclame pour le tombeau de son père le sang de Polyxène, tandis qu'Agamemnon s'oppose à ce barbare sacrifice : Sénèque paraît avoir voulu y faire contraster l'emportement, naturel à un jeune guerrier, au fils d'Achille, et la modération, le sang-froid, convenables à un roi, au chef d'une armée. Ce contraste, quoique marqué trop grossièrement par l'opposition symétrique, d'abord de longs discours, puis de courtes répliques, par un fréquent échange de sentences contraires, et plus souvent encore de sarcasmes et d'injures dont le tour raffiné dément la brutalité plus qu'homérique, ce contraste, avec tout ce que la critique peut justement y relever dans la forme, n'en est pas moins une imagination heureuse, et Racine, pour les contestations fameuses d'Agamemnon et d'Achille, surtout d'Oreste et de Pyrrhus, en a emprunté quelque chose.

Tout le monde se souvient en quels termes, dans notre Andromaque, le roi d'Épire refuse de livrer aux Grecs le fils d'Hector ; mais ce sont précisément les vers que tout le monde sait, qu'il est le plus naturel de citer.

Ah ! si du fils d'Hector la perte était jurée,
Pourquoi d'un an entier l'avons-nous différée ?
Dans le sein de Priam n'a-t-on pu l'immoler ?
Sous tant de morts, sous Troie, il fallait l'accabler.
Tout était juste alors. La vieillesse et l'enfance
En vain sur leur faiblesse appuyaient leur défense.
La victoire et la nuit, plus cruelles que nous,
Nous excitaient au meurtre, et confondaient nos coups.
Mon courroux aux vaincus ne fut que trop sévère.
Mais que ma cruauté survive à ma colère !
Que, malgré la pitié dont je me sens saisir,
Dans le sang d'un enfant je me baigne à loisir !
Non, seigneur, que les Grecs cherchent quelque autre proie,
Qu'ils poursuivent ailleurs ce qui reste de Troie :
De mes inimitiés le cours est achevé ;
L'Épire sauvera ce que Troie a sauvé[2].

Les idées principales et le mouvement de ce beau pas-

1. Acte II, sc. 2.
2. *Andromaque*, acte I, sc. 2.

sage sont empruntés à des vers de Sénèque que je vais tâcher de traduire fidèlement, ce qui est presque aussi difficile pour le tragique latin que pour les tragiques grecs, mais par une raison différente. Si l'on est tenté d'ajouter quelque parure à la simplicité un peu nue de ceux-ci, on ne l'est pas moins de ramener l'autre à un langage plus naturel, et l'on court ainsi un risque égal de les défigurer.

« Oui, je l'avouerai; que la Grèce me pardonne cet aveu! je souhaitais sans doute que les Troyens succombassent sous nos armes, mais non qu'ils disparussent de la terre. J'eusse arrêté leur ruine, s'il était possible de mettre un frein à l'ardeur de la colère, à la fureur du combat, à l'emportement de la victoire, égarée dans les ténèbres. Toutes ces cruautés, qu'on peut nous reprocher, sont l'œuvre du ressentiment; c'est le crime de la nuit, dont les ombres irritent la rage du soldat; c'est le crime du glaive vainqueur qui, une fois teint de sang, ne saurait être apaisé. Faisons grâce aujourd'hui à ce peu qui reste de Troie. Nous sommes assez et trop vengés. Mais que la fille d'un roi périsse, qu'on l'immole sur un tombeau, que son sang arrose des cendres insensibles, qu'on donne à cet acte cruel le nom d'hyménée? non : je ne le puis souffrir [1]. »

Il y a dans cette tirade quelque redondance judicieusement retranchée par le goût de Racine; mais on voit, et c'en est le plus grand éloge, qu'elle ne lui a pas été inutile. Je croirais volontiers qu'il s'est souvenu d'une fort belle expression qui s'y trouve, *gladii libido* [2], lorsqu'il a dit si hardiment dans Athalie [3] :

Si quelque audacieux embrasse sa querelle,
Qu'à *la fureur du glaive* on le livre avec elle.

De tels rapprochements ont leur intérêt, puisqu'ils nous font remonter à l'origine, et comme retrouver la généalogie de quelques-uns des plus beaux vers de notre

1. V. 277-291.
2. V. 285 sq. Cf. *Herc. fur.* 405.
3. Acte V, sc. 6.

langue. Il va s'en offrir du même genre au sujet de la seconde scène que j'ai annoncée, scène qui eût pu fournir à Racine, si le plan de son Andromaque l'eût permis, quelque chose de plus que des détails à extraire et à polir, une situation vive et touchante.

Les premiers vers de cette scène nous montrent Sénèque dans une situation assez piquante, entre les deux génies les plus purs de l'antiquité et des temps modernes, Virgile et Racine, gâtant ce qu'il imite du premier, et, à son tour, imité mais embelli par le second.

Andromaque retrouve Hector dans Astyanax :

« Voilà les traits de mon Hector ! voilà son air, sa démarche ! C'est ainsi qu'il portait ses mains généreuses! Je reconnais sa noble et majestueuse attitude, la fierté de son front, et cette épaisse chevelure qui flottait sur ses épaules[1]. »

Virgile[2] avait auparavant dit la même chose, mais avec plus de brièveté, de simplicité, de vérité, et Racine, en imitant Sénèque, a remonté par le goût jusqu'à Virgile :

C'est Hector, disait-elle, en l'embrassant toujours;
Voilà ses yeux, sa bouche et déjà son audace;
C'est lui-même, c'est toi, cher époux, que j'embrasse[3].

Remarque-t-on comment s'ordonnent, se resserrent sous la plume habile du poëte français les traits multipliés et confus du tableau tracé par Sénèque; comme surtout se détache heureusement dans l'imitation celui-ci, perdu dans l'original : *et déjà son audace?* Ce travail industrieux d'imitation et de style, par lequel on ne pensait pas alors que l'inspiration, la véritable inspiration, pût être refroidie, ne le prenons-nous pas ici sur le fait? Il n'y a pas jusqu'au dernier vers :

C'est lui-même, c'est toi, cher époux, que j'embrasse.

1. V. 465-469.
2. *Æneid.* III, 489 sqq.
3 *Andromaque*, acte II, sc. 5.

expression vive et soudaine échappée sans effort au transport d'Andromaque et à l'émotion de son interprète, qui n'ait été provoqué par un autre passage de Sénèque, où il est contenu[1] :

« J'en atteste les dieux, ô mon Hector, que dans mon fils c'est encore toi que j'aime. Qu'il vive pour me rendre tes traits! »

Je ne crois pas m'être écarté beaucoup de mon sujet en faisant ressortir, par la comparaison, cette pureté de goût que Racine partage avec les Grecs, et qu'il avait en partie empruntée d'eux. Il faut passer même à la critique quelque épisode.

Ce fils dont s'occupe si tendrement Andromaque, elle tremble de le perdre. Elle a été avertie qu'un grand danger le menace, par un songe, qui a le tort de rappeler, à son grand désavantage, l'apparition d'Hector à Énée dans l'Enéide[2], et dont on peut dire, comme du héros : Combien il est changé! Il y a pourtant quelque beauté dans la joie que témoigne Andromaque d'avoir revu son époux, même si tristement défiguré[3]; dans les espérances qu'en dépit du sort elle s'obstine à placer sur la tête de cet enfant que l'on poursuit et pour qui elle cherche un asile. Elle-même s'aperçoit de son illusion, et s'y arrache par ce retour attendrissant qui n'a pas échappé à l'art de Racine :

« Mais j'oublie mon destin. Me permet-il de former de tels vœux? Vivons! c'est assez pour des captifs[4]. »

Où Andromaque mettra-t-elle en sûreté cette vie, que sa seule ambition est de sauver? Troie a été tout entière consumée par les flammes, et de cette grande cité, lui fait dire longuement et subtilement Sénèque, il ne reste pas

1. V. 642 sqq.
2. II, 268 sqq.
3 V. 452.
4. V. 471 sqq.

même de quoi cacher un enfant[1] ! Elle se décide à l'enfermer dans le tombeau de son père, et comme sous sa garde : invention singulièrement spirituelle, et qui n'en est pas moins grande et touchante. Brumoy conjecture qu'Euripide a pu mettre Sénèque sur la voie de cette invention, lorsqu'il a donné à Astyanax pour cercueil le bouclier d'Hector[2].

Les paroles d'Andromaque sont pleines d'un pathétique qui se fait jour à travers les jeux d'esprit. Je vais les citer, pour donner une idée de ce mélange de bon et de mauvais perpétuel chez Sénèque, et qui justifie presque à la fois l'admiration et le dégoût.

« Aujourd'hui, comme toujours, Hector, défends les tiens. Conserve fidèlement le pieux dépôt d'une épouse; que ta cendre protége sa vie ! Entre dans ce tombeau, mon fils ! Pourquoi reculer ? Rougis-tu de ces ténèbres ? Je reconnais la fierté de ton père. Tu aurais honte de craindre. Oh ! laisse ces grandes pensées, ces sentiments d'autrefois. Prends ceux de ta fortune présente. Vois ce qui reste de nous, un sépulcre, un enfant, une captive ! Il faut céder au malheur. Voici la dernière et sainte demeure de ton père ; ose y entrer. Si le destin prête son aide aux malheureux, tu y trouveras un asile ; s'il te condamne, une tombe[3]. »

Ulysse paraît : il vient de la part des Grecs demander Astyanax. Ses premiers mots, où il témoigne de son regret, sont à peu près ceux du Talthybius d'Euripide. Le reste, où il expose les motifs qui font redouter aux vainqueurs de Troie le fils d'Hector, a quelque ressemblance avec le langage que tient à Pyrrhus l'Oreste de Racine. *Mais ce qu'ils n'eussent point fait*, c'est par une maxime et trois comparaisons que se trouve développée dans le discours d'Ulysse cette considération d'une politique barbare.

Les efforts innocents d'Andromaque pour tromper Ulysse ou éluder ses questions donnent lieu à un dialogue quelquefois très-frappant.

1. V. 476 sqq.
2. Voyez plus haut, p. 355 sqq.
3. V. 501-513.

« Où est ton fils? lui dit-il. — Où est Hector, répond-elle, Priam, les Troyens? Tu n'en veux qu'un, moi je te les redemande tous[1]. »

Il la menace, si elle ne répond, de la torture et de la mort. « Menace-moi de vivre, s'écrie-t-elle; c'est la vie que je crains[2]. »

Son fils! elle ne sait quel est son sort, ou plutôt elle en est trop certaine; il est au tombeau, elle le jure : équivoque que relève une situation si critique. Ulysse part persuadé de la mort d'Astyanax, empressé d'en porter la nouvelle aux Grecs. Cependant il s'arrête et se consulte, dans une sorte de monologue, de long aparté que Brumoy condamne mal à propos, et qui exprime au naturel le génie soupçonneux et pénétrant du héros : les Grecs l'en croiront-ils? et lui-même, en un tel sujet, doit-il en croire une mère et ses serments? Et puis il lui a semblé voir chez Andromaque plus de crainte encore que de douleur. C'est pour lui un trait de lumière : il se rapproche de la mère d'Astyanax et la félicite d'une perte dont il faudrait consoler toute autre qu'elle; car enfin son fils devait être cruellement précipité du faîte de la seule tour qui reste de Troie. A cette terrible déclaration, Andromaque ne peut réprimer un mouvement d'épouvante qu'attendait et que remarque Ulysse. « Elle a tremblé, se dit-il à lui-même; elle est encore mère; sa terreur l'a trahie; c'est par là que je puis la surprendre[3]. » Et, appelant ses soldats, il leur ordonne, à grands cris, de chercher aux environs la victime que réclame la vengeance des Grecs et qu'on a prétendu leur dérober. Puis se retournant tout à coup vers Andromaque, qui, à cet ordre imprévu et au mouvement tumultueux qui le suit, se trouble de plus en plus : « Pourquoi ces regards, lui dit-il, cette agitation, puisqu'il est mort[4]? » Toute cette conduite, on ne

1. V. 569 sq.
2. V. 577 sq.
3. V. 626 sq.
4. V. 632.

peut en disconvenir, est ingénieuse et théâtrale. Le reste de la scène ne l'est pas moins.

Andromaque a soutenu, quoique avec peine, une si douloureuse épreuve. L'esprit inventif d'Ulysse lui en prépare une nouvelle, non moins cruelle et plus décisive. A défaut d'Astyanax, dit-il, le sacrifice expiatoire qui doit assurer le retour de la flotte grecque s'accomplira sur les restes de son père. Calchas veut qu'on répande la cendre d'Hector dans la mer, et qu'on rase son tombeau. Ici se place, pour la seconde fois dans cette scène, un long aparté, un monologue qui est comme le pendant du premier. C'est le tour d'Andromaque de se consulter. Doit-elle sauver son époux d'un odieux outrage, ou son fils de la mort? Délibération assez dans le goût de notre théâtre, dont le fond est touchant, mais la forme bien prétentieuse. Elle se termine par ce trait brillant : « Sauvons celui que redoutent les Grecs[1]. » Cependant Ulysse commande que l'on brise le monument : Andromaque le défend de ses prières et même de ses menaces; elle se jette au-devant des soldats, non sans se comparer elle-même à une belliqueuse Amazone, à une Ménade furieuse; elle évoque l'ombre de son époux, soit dans l'illusion de son désespoir, soit pour effrayer les profanateurs. Ces mouvements, tout violents qu'ils sont, et malgré ce qu'ils entraînent dans leur cours de détails recherchés, sont justifiés par la situation et conformes à la nature. Il est cependant dans mon sujet de faire remarquer que, si notre goût les absout, celui des Grecs les eût peut-être condamnés. C'est tout à fait l'opposé du calme pudique que conserve aux femmes la tragédie grecque, même dans l'expression de la plus violente douleur. L'Andromaque d'Euripide n'a pas un instant l'idée d'opposer à la force une résistance qui n'est pas de son sexe, et qu'elle sent inutile; elle n'appelle pas à son aide son époux, qui ne peut plus rien pour elle; au contraire, nous l'avons vu, elle dit à son enfant, avec un profond sentiment de son impuissance et

1. V. 663.

de sa détresse, bien plus vrai et bien plus touchant, à mon gré, que les transports d'un désespoir frénétique :

« Pourquoi me presser de tes mains? pourquoi t'attacher à mon voile, pauvre colombe réfugiée sous mon aile? Hector, avec sa lance redoutable, ne sortira point de la terre pour te défendre[1]. »

J'ai blâmé les comparaisons de rhéteur que Sénèque mêle au langage de la passion; et, dans le passage ravissant que je viens de citer, il s'en trouve une qui semble appeler la même critique. Mais qui ne sent la différence? Si elle pouvait échapper, ne suffirait-il pas de montrer comment ce passage a été traduit, un peu plus loin, par le tragique latin?

« Pourquoi t'attacher à mon voile, à mes mains? C'est pour toi un vain asile. Telle, au rugissement d'un lion, la tendre génisse se serre contre sa mère tremblante. Mais le monstre cruel l'en sépare; et, saisissant de son énorme gueule sa faible proie, il la brise et l'emporte. Ainsi, mon enfant, on va t'arracher du sein maternel[2]. »

On voit à quel point le langage d'Andromaque, sous la discipline déclamatoire de la Melpomène latine, est devenu descriptif et diffus.

Ces parallèles, qui se sont offerts, m'ont fait anticiper sur le dénoûment de la scène que j'analyse. Je la reprends où je l'ai laissée.

Andromaque s'aperçoit qu'elle ne préservera pas de la ruine le tombeau de son époux, et elle songe, un peu tard peut-être, que son fils périra écrasé sous les débris. Alors elle se jette suppliante aux pieds d'Ulysse, qui l'interrompt et exige avant tout qu'Astyanax lui soit remis. La prière d'Andromaque est plus naturelle et plus attendrissante que d'ordinaire il n'appartient à Sénèque; il en est de même des paroles qu'elle adresse à son fils, lorsqu'elle le fait sortir de l'asile où elle l'a caché, et

1. *Troad.* v. 758 sqq. Voyez plus haut, p. 353.
2. V. 793-800.



qu'elle le présente à Ulysse. Je vais citer les deux morceaux, qui donneront une idée du plus haut degré de vérité et d'éloquence où se soit jamais élevé le génie dramatique de Sénèque. Peut-être lui croyait-il descendre, et attribuait-il à un moment de lassitude et de sommeil ces saillies de simplicité?

« Je tombe à tes genoux, Ulysse; je les presse de ces mains suppliantes qui n'ont jamais embrassé les genoux d'un maître. Prends pitié d'une mère: endure ses larmes avec patience, avec douceur. Plus les dieux t'ont placé haut, moins tu dois nous accabler dans notre chute. Ce qu'on donne au malheur, on le prête à la fortune. Qu'ainsi puisse bientôt te recevoir le lit d'une chaste épouse! Qu'ainsi puisse Laërte prolonger jusqu'à ton retour le cours de ses années! Que ton fils te revoie, et qu'allant au delà de tes vœux, il passe en âge son aïeul et son père en sagesse! Prends pitié d'une mère. Il est dans ma disgrâce ma seule consolation [1]. »

Et comme Ulysse ne lui répond que par ces dures paroles : « Livre d'abord ton fils; puis tu pourras prier, » elle poursuit ainsi dans des vers d'un mètre facile et harmonieux, et d'une grâce sans apprêt, tout à fait digne des Grecs [2] :

« Sors de ta retraite, cher trésor, malheureux dépôt que n'a pu sauver une mère. Voilà donc, Ulysse, l'effroi de vos mille vaisseaux! un enfant! Humilie-toi, mon fils, tombe aux pieds de ton maître, embrasse ses genoux de tes mains suppliantes. Ne rougis point de cette nécessité cruelle à laquelle la fortune réduit les malheureux. Oublie tous ces rois d'où tu es sorti, ton illustre aïeul dont l'empire fut si grand, si glorieux: perds jusqu'au souvenir d'Hector: prends les sentiments et l'attitude d'un captif; fléchis le genou, et si tu ne sens pas encore ton malheur, imite les pleurs de ta mère [3]. »

Ici vient un récit un peu long peut-être [4], malgré l'agilité de la mesure, un peu froid malgré l'élégance du style,

1. V. 692-705.
2. On peut les rapprocher de ceux que, dans l'*Andromaque* d'Euripide, v. 520 sqq. (voyez plus haut, p. 278), la mère de Molossus adresse à son enfant.
3. V. 703-715.
4. V. 716-733.

du pardon autrefois accordé par Hercule irrité à Priam enfant.

« Les larmes d'un royal enfant, notre ancienne Troie les a vues elle-même; Priam, tout petit encore, a pu fléchir le farouche et menaçant Alcide.... Ce n'est pas un moindre suppliant qui est à tes pieds et te demande la vie.... »

Cet exemple de générosité ne séduit point Ulysse, qui se renferme, en politique endurci, dans ses craintes pour le repos futur de la Grèce. Andromaque lui réplique éloquemment :

« Craignez-vous donc que cet enfant ne ranime les cendres de notre patrie? Ses faibles mains relèveront-elles nos remparts? Ah! c'en est fait de Troie, s'il ne lui reste que cet espoir. Non, non, malheureux Troyens, notre ruine est trop complète, pour que nous puissions désormais être un objet de crainte. Hector, dites-vous, nous enfle le cœur : mais vous l'avez traîné dans la poussière, et aujourd'hui, que Troie n'est plus, il perdrait comme nous le courage : le courage ne résiste point à de telles infortunes. Voulez-vous nous punir? mais la servitude n'est-elle pas le plus dur des châtiments? Faites-en peser le joug sur ce noble front : permettez à mon fils de porter vos fers : qui jamais refusa l'esclavage à un roi [1]?

J'ai traduit, pour les citer, ces divers morceaux, et à cause de leur mérite, unique dans le recueil des tragédies latines, et parce que notre théâtre leur doit en partie l'admirable rôle d'Andromaque. N'est-ce pas de là, en effet, que nous est venue cette noble et touchante expression de découragement, de résignation, d'abaissement volontaire, qui prête un charme si mélancolique à ces vers?

. . . . Digne objet de leur crainte!
Un enfant malheureux, qui ne sait pas encor
Que Pyrrhus est son maître, et qu'il est fils d'Hector.
. . . .
Seigneur, tant de grandeurs ne nous touchent plus guère;
Je les lui promettais tant qu'a vécu son père.

1. V. 738-747.

Non, vous n'espérez plus de nous revoir encor,
Sacrés murs que n'a pu conserver mon Hector!
A de moindres faveurs des malheureux prétendent;
Seigneur, c'est un exil que mes pleurs vous demandent[1].
. . . . Andromaque, sans vous,
N'aurait jamais d'un maître embrassé les genoux[2].
. . . .
Fais connaître à mon fils les héros de sa race;
Autant que tu pourras, conduis-le sur leur trace:
Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté;
Plutôt ce qu'ils ont fait, que ce qu'ils ont été.
. . . .
Mais qu'il ne songe plus, Céphise, à nous venger;
Nous lui laissons un maître, il le doit ménager.
Qu'il ait de ses aïeux un souvenir modeste;
Il est du sang d'Hector, mais il en est le reste[3].

La scène se termine moins heureusement par des invectives sans mesure et sans dignité, qu'Andromaque adresse à Ulysse, et par des adieux à son fils, où l'on ne doit que trop souvent regretter le naturel et le pathétique portés par Euripide dans cette situation. La douleur de l'Andromaque latine s'égare puérilement dans un détail minutieux et infini de tout ce que l'avenir réservait à son fils de bonheur et de gloire. L'Andromaque grecque ne songeait qu'à s'enivrer une fois encore de sa vue et de ses caresses, qu'à savourer le charme douloureux de ce dernier embrassement. Une différence remarquable, c'est que, chez Sénèque, Ulysse, avec la dureté du Créon de Sophocle dans son *Antigone*[4], hâte les adieux de la mère et du fils, dureté gratuite, qui ne sert qu'à faire ressortir la prolixité du poëte. Il n'en était pas ainsi chez Euripide; plus conformes à la nature, son Ulysse, son Talthybius, montraient l'humanité compatible avec leur cruel ministère. Une fois le sacrifice qu'ils réclamaient obtenu, ils n'ajoutaient plus une parole, et laissaient à la douleur

1. Acte I, sc. 4.
2. Acte III, sc. 6.
3. Acte IV, sc. 1.
4. V. 879 sqq.

le loisir de s'épancher, sans autre terme que celui qu'elle voudrait mettre elle-même à ses plaintes. C'était Andromaque, c'était Polyxène, qui rompaient librement, par un généreux effort, un trop cher et trop pénible entretien. Si la disposition contraire est moins vraie, si elle dégrade un des deux personnages, elle peut ajouter à l'intérêt qui s'attache à l'autre. C'est l'effet que produit ici cette parole d'Andromaque :

« Laisse-nous le temps de pleurer, Ulysse; il ne sera pas long. Permets seulement que ma main puisse fermer les yeux de mon enfant, hélas! vivant encore[1]. »

Mais je m'aperçois que j'ai, sans le vouloir, corrigé le texte, en effaçant un jeu de mots qui rapproche froidement, par la continuité d'une même expression, reproduite jusqu'à trois fois avec des acceptions diverses, la brièveté du délai réclamé par Andromaque, et la trop courte vie, je me trompe encore, l'âge tendre, la petitesse d'Astyanax. On ne loue guère Sénèque en pleine sécurité ; on doit toujours craindre de rencontrer chez lui, sous des apparences qui vous séduisent, quelque pointe cachée. Voyez ce que devient ce passage, que je citais comme vrai et touchant, et qui pourrait l'être à si peu de frais, quand on le traduit mot à mot et sans complaisance :

« Il est bien petit, ô Ulysse, l'espace de temps que je réclame pour pleurer : je ne veux que fermer les petits yeux de mon enfant, hélas! avant sa mort. Tu meurs bien petit encore, Astyanax, mais déjà redoutable. »

N'est-il pas curieux que l'excellent et le détestable se trouvent ainsi séparés par un seul mot, que le goût eût facilement effacé? Cela n'est pas rare chez les hommes d'esprit et de talent, auxquels, comme à Sénèque, manque ce don précieux.

1. V. 788 sqq.

La situation que je décrivais tout à l'heure, nous l'avons vue, il y a quelques années, admirablement rendue, dans une production étrangère, sinon par le poëte, du moins par l'acteur qui s'était chargé de remplir de ses pathétiques inspirations cette espèce de canevas, de *libretto* tragique[1]. Appius, du haut de son tribunal, ordonnait à ses licteurs de s'emparer de Virginie, et de la remettre aux mains de celui qu'il venait, par un jugement inique, de déclarer son maître. Virginius, le couteau déjà caché dans sa robe, faisait de tendres adieux à sa fille, mourant avant le coup, entre ses bras, tandis que la dure et importune voix du décemvir, troublant le plaisir amer de ce dernier moment, criait à l'amour d'un père de se hâter!

J'ai exposé, dans un bien grand détail, une scène qui forme comme un drame complet, et est, je le répète, pour l'art et l'effet dramatique, unique chez Sénèque. Je passerai rapidement sur le reste de la pièce, où reparaissent tous les défauts de l'auteur, presque sans aucune compensation.

Le récit qui fait connaître la mort d'Astyanax et celle de Polyxène offre particulièrement des traits saillants de mauvais goût. Quel est l'objet auquel s'attache de préférence le poëte? la peinture des lieux où s'accomplit le double sacrifice, et surtout celle des spectateurs. Il n'emploie pas moins de douze vers à représenter comment ils se rassemblent et se placent; ceux-là sur une montagne, sur une colline, ceux-ci sur des rochers, quelques-uns sur des arbres, dont il désigne soigneusement les espèces, d'autres sur des pans de muraille à moitié détruits, plusieurs enfin sur le tombeau d'Hector[2], ce qui ferait penser que le lieu de la scène a changé depuis le troisième acte. Le courage qu'il prête à un enfant, à une jeune fille, est tout à fait hors de ces proportions de la nature, que les

1. Le *Virginius* de J. S. Knowles, joué par Macready, à Paris, en 1828.
2. V. 1078-1088.

Grecs, Euripide nous l'a montré récemment, savaient donner à l'héroïsme, et qui seules peuvent le rendre vraisemblable et intéressant. Quelque chose de vraiment incroyable, c'est que cette Polyxène qu'il nous peint, avec une exagération déclamatoire, comme saisie d'une ardeur singulière de mourir, ne joue, dans tout l'ouvrage, qu'un personnage muet. Elle passe tout un acte entre Hélène, que les Grecs ont chargée de l'odieux ministère de la tromper sur son sort, en la flattant de l'hymen de Pyrrhus, et Andromaque qui lui dévoile ce mensonge, et lui révèle ce qui l'attend : ses sentiments, dans une telle situation, ne sont connus du spectateur que par le jeu soigneusement décrit de sa physionomie, alternativement triste et joyeuse, selon qu'il s'agit pour elle d'épouser le fils, ou de mourir sur la tombe d'Achille. Rien ne fait mieux comprendre à quel point ces pièces, qu'elles aient été représentées ou non, étaient étrangères au théâtre, que cette bizarre disposition qui, selon le caprice du poëte, réduit ainsi à la pantomime un personnage principal, tandis que tous les autres usent et abusent de la parole. Ce mélange d'actions diverses fait remonter bien haut l'origine du *mimodrame*.

Je n'ai rien dit du rôle d'Hécube; elle n'est pas, comme chez Euripide, le centre, le lien de la composition, elle ne l'anime pas de cette douleur inépuisable qui suffisait à déplorer tant d'infortunes. C'est un témoin qu'on pourrait retrancher et qui souvent disparaît sans qu'on sache pourquoi; c'est un rhéteur qui joue avec la souffrance et disserte sur elle avec emphase ou subtilité. Il y a une scène semée pourtant de quelques beaux traits, où, au milieu des captives troyennes, elle commande en quelque sorte la manœuvre du deuil, prescrit l'ordre et le nombre des lamentations, des gémissements, tant pour Hector, tant pour Priam. Il y en a une autre, c'est la première de l'ouvrage, qu'ont fait assez connaître ces vers, si souvent répétés, de Boileau :

Que devant Troie en flamme, Hécube désolé

Ne vienne point pousser une plainte ampoulée,
Ni sans raison décrire en quels affreux pays
Par sept bouches l'Euxin reçoit le Tanaïs.
Tous ces pompeux amas d'expressions frivoles
Sont d'un déclamateur amoureux de paroles.
Il faut dans la douleur que vous vous abaissiez;
Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez.
Ces grands mots, dont alors l'acteur emplit sa bouche,
Ne partent point d'un cœur que sa misère touche[1].

Il n'a pas tenu à un commentateur[2] que l'erreur géographique qui dans la harangue d'Hécube substitue le Tanaïs à l'Ister[3], ne passât pour un trait heureux de caractère. C'est chose, dit-il, pardonnable à une femme. Je le veux bien. Mais alors n'eût-il pas été plus convenable qu'elle ne parlât pas de ce qu'il lui était naturel d'ignorer? Sénèque ne se souvenait-il pas de cette Atossa, de cette mère de Xerxès, qui, chez Eschyle[4], ne sait pas seulement ce que c'est qu'Athènes, et s'en informe curieusement.

Euripide, je l'avoue, a supposé à ses Troyennes beaucoup plus d'instruction, et j'ai cru devoir le lui reprocher comme une invraisemblance[5]. Sénèque, qui supprime souvent les beautés, mais qui conserve soigneusement les défauts et s'applique à les exagérer, a poussé celui-ci au delà de toutes les bornes. Il y a dans sa Troade un chœur tellement rempli de noms de lieux[6], que l'étude de ce morceau suffirait presque à la connaissance de la géographie grecque.

Sénèque ne prodigue pas moins les souvenirs mythologiques. On le prendrait pour le plus dévot païen, s'il n'était visible que c'est pur étalage d'érudition, travail de versificateur; si toutes ces légendes, qu'il entasse à plaisir, ne se trouvaient à chaque instant démenties par une

1. *Art poétique*, ch. III.
2. Farnabe.
3. V. 9.
4. Dans *les Perses*. Voyez notre t. I, p. 223
5. Voyez plus haut, p. 337 sq.
6. V. 815 sqq.

audace sceptique qui passe de bien loin celle que, dans l'intérêt de l'illusion dramatique, on blâme chez Euripide. L'Hécube de ce dernier[1] invoque, il est vrai, Jupiter sous des qualifications philosophiques, sans doute très-peu d'accord avec les croyances du temps; son Talthybius[2], à la vue du malheur inouï de la reine des Troyens, chancelle dans sa foi religieuse, et s'aventure à douter qu'il y ait des dieux ou qu'ils s'occupent des choses humaines. De tels sentiments, attribués à des personnages homériques, sont certainement un anachronisme répréhensible. Mais Sénèque fait bien pis. Dans une pièce où se trouvent un songe prophétique, une apparition, où une ombre est honorée par un double sacrifice humain, vous rencontrez avec étonnement un chœur consacré, tout entier, à nier l'immortalité de l'âme et la vie future. Ce chœur est un très-beau morceau de poésie, qu'on peut mettre à côté du troisième livre de Lucrèce. Voltaire, qui l'a cité plus d'une fois comme un fait curieux de l'histoire morale des anciens, en a imité les derniers vers[3]; mais, en conservant l'idée, il a singulièrement altéré l'expression qui dans le latin a plus de gravité et d'élévation.

> Le palais de Pluton, son portier à trois têtes,
> Les couleuvres d'enfer à mordre toujours prêtes,
> Le Styx, le Phlégéthon, sont des contes d'enfants,
> Des songes imposteurs, des mots vides de sens[4].

Nous n'avons pas qualité pour faire ici le procès au philosophe; mais nous devons blâmer le poëte lorsqu'il proteste si étrangement dans son drame contre les croyances mêmes qui lui servent de fondement. Quelle vie pourrait animer une œuvre à laquelle manque cette conviction poétique dont le théâtre surtout ne saurait se passer? Il n'y a, dans les pièces de Sénèque, de sincère

1. *Troad.*, v. 884 sq.
2. *Hécub.*, v. 484 sqq.
3. V. 405 sqq.
4. *Dictionnaire philosophique*, art. *Enfer.*

que la partie philosophique. Le reste est essentiellement un jeu de l'école, un mensonge; la vérité, le naturel des Grecs devait s'y dissiper, ou n'y laisser tout au plus qu'une trace grossière. On éprouve au spectacle de cette destruction littéraire quelque chose du sentiment que prête aux Troyennes, contemplant, des vaisseaux qui les emportent, la ruine de leur cité, ce passage charmant de la pièce latine :

« Qu'éprouverons-nous, malheureuses, lorsque nous verrons la terre décroître et s'accroître la mer; quand disparaîtront les derniers sommets de l'Ida? Alors l'enfant montrera à sa mère, la mère à son enfant, en quel lieu reste couchée Ilion. Elle est là, dira-t-on, en la montrant du doigt, là où s'élève, en tournoyant, vers le ciel ce nuage de fumée[1]. »

La Troade, du reste, laisse percer à travers ce nuage des lueurs assez éclatantes, pour justifier plus que toute autre pièce du même poëte[2] l'enthousiasme indiscret qui, dans l'âge de l'érudition, égalait, et quelquefois préférait la tragédie des Latins à celle des Grecs. Les savants du seizième siècle, assez peu d'accord sur le mérite relatif des diverses productions de Sénèque, s'accordent généralement à placer parmi elles au premier rang sa Troade. Il s'en est même trouvé qui n'ont pas craint de l'élever au-dessus des admirables modèles qu'elle reproduit si imparfaitement, au-dessus des *Troyennes*, au-dessus de l'*Hécube*, que, vers la même époque cependant, Érasme, juge plus délicat, s'appliquait à traduire dans son élégante latinité; que translatait, avec une fidélité barbare, dans son rude français, Lazare Baïf[3]; qu'imitait en italien L. Dolce[4].

Un autre poëte italien de cet âge, Bongianni Grattarolo, s'est comme partagé entre Euripide et Sénèque, tirant de

1. V. 1045-1053.
2. Elle est au premier rang de celles dont s'est occupé récemment, en 1854, M. A. Widal, dans ses *Études*, déjà plus d'une fois citées, sur *trois tragédies de Sénèque imitées d'Euripide*
3. Voyez t. II, p. 362.
4. Voyez t. III, p. 6, 169, 323.

l'*Hécube* du premier une Polyxène et de la Troade du second un Astyanax, où se fait encore sentir, dans quelques vers simples et touchants, l'heureuse influence des modèles grecs[1].

L'Hamlet de Shakspeare[2] contient un singulier témoignage de l'estime qu'on accordait alors au génie de Sénèque, et qui en faisait comme le représentant principal de l'antique tragédie. Tandis que le prince de Danemark est en proie à ses ennuis mélancoliques, à ses noirs soupçons, on lui annonce l'arrivée d'une troupe de comédiens. Leur introducteur, en vantant leur talent universel, se sert de ces expressions ; « Sénèque n'a rien de trop triste,

1. Voyez Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, partie IIᵉ, ch. XXI. Il cite au IVᵉ acte, comme ne venant ni d'Euripide ni de Sénèque, mais sans en indiquer le rapport ingénieux avec un passage célèbre d'Homère (*Iliad.* VI, 466 sqq.), cette plainte d'Andromaque, au moment où on lui arrache son fils :

« Tu naquis au milieu des armes et des horreurs d'un siége. Tu ne vis jamais un visage riant, un visage sur lequel ne fussent pas empreintes ou la colère, ou la crainte, ou la douleur, ou la mort. Les ruines, les incendies, les bûchers, le sang, furent tes fêtes et tes jeux ; tes parents n'ont pu te caresser sans t'effrayer par leurs armes et par les panaches qui flottaient sur leur casque de fer. Tu n'offensas jamais personne, et tu es destiné à un tel excès de malheur!... »

Tu se'nato tra l'arme assediato,
E puoi ben dir che non hai visto mai
Pur un volto ridente, un volto in cui
Non fosse scolto e colorato espresso
O ira, o tema, o pianto, o duolo, o morte.
Solo ruine, incendi, roghi e sangue
State son le tue feste, i tuoi trastulli;
Nè t'han potuto far vezzi i parenti,
Senza pria spaventarti, avendo in testa
Con creste minaccianti elmi di ferro.
Da te mai non fu alcuno offeso, e sei
A tanto precipizio destinato!... etc.

Dans une dissertation récente de M. V. Faguet, *Métastase considéré comme critique*, 1856, on trouve, parmi d'intéressants détails sur l'histoire de l'ancien théâtre italien, la citation d'un autre passage, que nous avons plus haut, p. 406, comme traduit d'avance, d'après son modèle latin :

Lascia, figliolo mio, lascia lo spirto
Nobile alquanto, e quel proceder grande
Che tu traggi da gli avi e da i bisavi,
E togli quel che ti dà la tua sorte.

2. Acte II, sc. 3.

Plaute n'a rien de trop léger pour eux. » Plus loin le prince leur demande de montrer leur savoir-faire, et le plus habile sans doute récite un fragment tragique sur la mort de Priam et le désespoir d'Hécube. Qu'était-ce que ce fragment dont Hamlet loue la simplicité, et qui toutefois est plein de recherche et d'enflure? Un extrait de quelque tragédie du temps, une parodie? Le poëte, comme on l'a pensé, avait-il outré à dessein les couleurs de ce morceau épisodique, pour qu'il se détachât davantage du reste de la pièce [1]? Les critiques sont là-dessus très-partagés, et, sans prendre parti entre eux, je me contenterai de voir dans le choix du sujet, et la manière particulière dont il est traité, une sorte d'allusion à la gloire de Sénèque, fort en crédit sans doute auprès des courtisans d'une reine érudite et précieuse, qui avait traduit son Hercule furieux, et qui encourageait de sa royale protection le jargon de l'euphuisme.

Si d'Angleterre nous passons en France, nous y trouverons en 1578 [2], notre vieux Garnier qui mêle à la pièce de Sénèque quelque chose des deux pièces d'Euripide, et de tout cela compose, tant bien que mal, une Troade française. Ce n'est pas, je l'ai déjà dit [3], notre tragédie, c'est notre langue tragique qui commence dans ces timides et informes essais. Le mètre y prend quelque aisance; le style, tout infecté qu'il est de trivialité et de pédantisme, y laisse parfois échapper je ne sais quel avant-goût d'élégance et de noblesse. On peut prévoir, quoique de bien loin, l'idiome encore inconnu de Corneille, de Racine, à des vers qu'ils n'eussent point toujours désavoués. Telle est cette belle image de la chute de Troie :

> Le soldat ennemi la regarde et s'estonne....
> Tant elle apparoist grande et superbe en tombant [4],

1. Voyez particulièrement, à ce sujet, W. Schlegel, et dans le Shakspeare de M. Guizot, la Notice de M. de Barante sur *Hamlet*.
2. En 1550 avait paru une *Hécube* de Bouchetel.
3. Voyez t. II, p. 170 sqq.; 366 sqq.; III, 113 sqq.
4. *La Troade*, acte I, sc. 1.

Telle est cette patriotique maxime :

Eh! quel plus grand honneur sçaurait-on acquérir
Que sa douce patrie au besoin secourir,
Se hazarder pour elle et, courageux, respandre
Tout ce qu'on a de sang pour sa cause défendre[1] ?

Tels sont enfin des passages qui se rapportent aux plus belles situations de la Troade de Sénèque, de l'*Hécube* d'Euripide, et par la citation desquels on me permettra de compléter les extraits que j'ai déjà donnés de ce vieux poëte :

ANDROMAQUE.

N'ayez peur que jamais vos enfants il effroye,
Qu'il répare jamais les ruines de Troye,
Qu'il bâtisse un royaume en ces bords désertez,
Et rassemble en un corps les Troyens escartez :
N'ayez peur, n'ayez peur qu'à vostre mal il croisse,
Et qu'au rivage grec jamais il apparoisse,
Conducteur d'une armée, à fin de se venger,
Que Mycènes il aille ou Argos assiéger.
. . . .
J'ay perdu père et mère, et frères, et mary,
Royaumes, libertez, tout mon bien est péry :
Rien ne m'est demeuré que ceste petite âme,
Que j'avois arrachée de la troyenne flamme.
Laissez-le-moy, Ulysse, et qu'il serve avec moy;
Hé ! peut-on refuser le service d'un roy ?

ULYSSE.

Faites-le donc venir.

ANDROMAQUE.

Sortez, ma chère cure,
Sortez, chétif enfant, de ceste sépulture.
Voylà que c'est, Ulysse ; et n'est-ce pas de quoy,
De quoy mettre aujourd'hui mille naus en effroy ?

1. Acte I, sc. 2.

Sus, jetez-vous à terre, et de vos mains foiblettes
Embrassez ses genous, songez ce que vous estes :
Demandez qu'il vous sauve, il est vostre seigneur;
N'en faites point refus, ce n'est point déshonneur.
Oubliez vostre ayeul, son sceptre et diadème,
Oubliez vos majeurs, et vostre père mesme,
Portez-vous en esclave, et humble, à deux genous,
Suppliez-le qu'il ait quelque pitié de vous[1].

. . . .

HÉCUBE.

Que mes maux à pitié vous puissent émouvoir,
O Pyrrhe, et que les ans de moy que l'âge oppresse,
Et de ma fille aussi l'innocente jeunesse,
Poinçonnent vostre cœur : Pyrrhe, laissez-la-moy;
C'est mon seul reconfort en ce lugubre esmoy :
Elle me sert d'appuy, de baston de vieillesse,
Et de sa piété j'adoucis ma tristesse.

. . . .

Ma fille, vous voyez mes prières voler
Autour de son oreille et se perdre par l'air :
Ma fille, que feray-je? et que faut-il plus faire?
Parlez vous-mesme à lui, c'est vostre propre affaire;
Jetez-vous à ses pieds et requerez merci;
Peut-estre vous rendrez son courage adouci.

. . . .

POLYXÈNE.

Pyrrhe, ne détournez votre face en arrière,
Ne vous reculez point pour n'ouyr ma prière :
Je ne demande rien : je ne vous requiers pas
Que me veuillez chétive exempter du trespas.
Rasseurez vostre cœur; vous n'aurez peine aucune
A rejeter, félon, ma requeste importune.
Non, non, je vous suivray, n'en ayez point de peur,
Je vous suivray partout d'un magnanime cœur.
Ne me vaut-il pas mieux que je meure à ceste heure,
Qu'après mille langueurs en service je meure?

. . . .

1. Acte II, sc. 3.

Et, quel bonheur pourrais-je avoir plus en ce monde,
De telle grandeur cheute en misère profonde,
Qui suis fille d'un roy, nourrie avec espoir
De me voir royne un jour dedans un throsne seoir;
Qui fus la sœur d'Hector aux armes indomptable,
Et maintenant servir captive misérable?
. . . .
Or vous, ma douce mère, hélas! ne plorez point;
Plustost esgayez-vous de me voir en ce poinct.
Vous deussiez maintenant, c'est vostre vray office,
Me présenter vous-mesme à ce doux sacrifice,
Afin que je ne souffre, asservie à leur loy,
Chose qui soit indigne et de vous et de moy[1].

Les tragédies de Garnier, qui ne nous semblent aujourd'hui que le premier et confus bégayement de notre enfance dramatique, furent, à leur apparition, l'objet d'un vif enthousiasme. Voici en quels termes magnifiques les louait dans ses vers Ronsard, qui dans sa prose se disait naïvement *leur parrain*. Il s'agit précisément de la Troade:

Quel son masle et hardy, quelle bouche héroïque,
Et quel superbe vers entends-je ici sonner?
Le lierre est trop bas pour ton front couronner,
Et le bouc est trop peu pour ta muse tragique.
Si Bacchus retournoit au manoir Plutonique,
Il ne voudroit Eschyle au monde redonner:
Il te choisiroit seul, qui seul peux estonner
Le théâtre françois de ton cothurne antique.
Les premiers trahissoyent l'infortune des rois,
Redoublant leur malheur d'une trop basse voix;
La tienne comme foudre en la France s'escarte.
. . . .

Singulière illusion de l'amitié et d'une sorte de patriotisme littéraire, qui faisait voir à Ronsard, dans Garnier, le rival et le vainqueur des grands génies de l'antiquité! Il ne se doutait guère de l'oubli ou du dédain qui les

1. Acte III, sc. 4.

attendait l'un et l'autre, ni que sa gloire déchue aurait besoin quelque jour d'être restaurée, comme un monument détruit, par une critique impartiale et ingénieuse.

La Polyxène de Billard, en 1607, la Troade de Sallebray, en 1640, ces très-pauvres ouvrages, rappelés, pour mémoire, dans les histoires, les bibliothèques du Théâtre-Français, ne méritent pas de nous arrêter. Nous avons vu ce qu'au bel âge de notre scène Racine avait pris de beautés dans *les Troyennes* et dans l'*Hécube* d'Euripide, dans la Troade de Sénèque. Il n'est pas sans intérêt pour sa gloire, afin d'apprécier tout le goût de ses imitations, afin d'excuser l'alliage qu'y a quelquefois introduit l'inévitable influence du goût moins pur de ses contemporains, de savoir ce qu'a tiré des mêmes sources celui qui eut le malheur d'être quelque temps son heureux rival. Si le ridicule attaché au nom de Pradon avait besoin d'être appuyé de nouvelles pièces justificatives, on pourrait joindre à ce que nous savons de sa Phèdre l'analyse de sa Troade, pièce composée en 1679, tout à fait dans la même manière. Ulysse, le grave Ulysse, maître d'Andromaque, se trouve en même temps l'amant de Polyxène; Pyrrhus, au contraire, maître de Polyxène, est l'amant d'Andromaque. Les deux héros emploient une grande partie de la pièce à se contrarier mutuellement, poursuivant, l'un la vie du fils d'Andromaque, l'autre celle de Polyxène. Ils s'aperçoivent à la fin qu'il serait plus sage de s'accorder, et s'entendent pour un échange. Mais voici que le petit Astyanax se précipite, par malice, du haut des murs de Troie. Pyrrhus, soupçonnant Ulysse de l'y avoir un peu aidé, veut, par représaille, immoler Polyxène, qui le prévient et se perce elle-même. Telle est la Troade de Pradon[1]. C'est de cet abîme de mauvais goût, où les Lacalprenède, les Scudéri avaient précipité notre tragédie, que l'ont retirée, à force de génie, Corneille et Racine. Ce qu'ils ont d'admirable n'est qu'à eux; ce qu'on peut

1. Il s'y rencontre, comme dans sa *Phèdre* (voyez plus haut, p. 113),

reprendre dans leurs œuvres appartient tout entier à leur temps.

Rien ne le prouve mieux que la perpétuité de ces détestables traditions. Un des successeurs de Racine, l'estimable auteur de Manlius, Lafosse, dans une Polyxène qui fut, en 1696[1], son coup d'essai très-applaudi, qu'on ne reprit pas sans succès en 1718, et de laquelle paraissent être issus des opéras donnés en 1706[2], et même en 1763[3], défigura, comme Pradon, la fable si simple d'Euripide par un roman d'amour des plus compliqués et des plus vulgaires.

L'éducation du public était encore, chose étrange! bien peu avancée, lorsque en 1754 et 1755, entre deux tragédies de Voltaire, l'Adélaïde du Guesclin, je crois, et l'Orphelin de la Chine, il applaudissait le Philoctète et les Troyennes de Chateaubrun. J'ai déjà eu occasion de montrer[4] combien, dans la première de ces deux tragédies, avaient été ridiculement défigurés, par l'ignorance des mœurs antiques et le respect servile des habitudes de notre scène, la simplicité et l'intérêt pathétique du sujet. La même transformation peut se voir dans les Troyennes, qui cependant valent un peu mieux.

C'était une règle reçue, que tout ouvrage de théâtre

quelques vers où se fait sentir l'influence des exemples de Racine. M. Saint-Marc Girardin en a extrait les suivants :

Mes enfants, oublions cette fierté des rois
Qu'au palais de Priam nous eûmes autrefois.
. . . .
Sans nous ressouvenir d'une gloire importune,
Il faut s'accommoder au cours de la fortune;
Et n'étant plus au temps de ses prospérités,
Il faut aller au gré de ses adversités.
Nous ne commandons plus aux peuples de l'Asie;
Notre grandeur sous Troie est toute ensevelie;
Nous sommes des captifs que les Grecs ont soumis;
Nos enfants sont aux fers parmi nos ennemis;
Il faut prendre un esprit conforme à leurs misères,
Et nous ressouvenir que nous sommes leurs mères.

1. En cette même année fut donné un *Polymestor* de l'abbé Genest.
2. *Polyxène et Pyrrhus*, paroles de De la Serre, musique de Colasse.
3. *Polyxène*, paroles de Joliveau, musique de Dauvergne.
4. T. II, p. 146 sqq.

devait, comme un apologue, conduire à une moralité précise. Chateaubrun supposa donc que les malheurs multipliés d'Hécube étaient la conséquence naturelle et la juste punition de la trop grande indulgence de cette reine pour son fils Pâris; et à l'inévitable monotonie de ses plaintes, il ajouta bien gratuitement celle de ses remords fastidieusement rappelés d'un bout à l'autre de la pièce, jusqu'à ce qu'enfin elle se résumât par ces vers si faux et si froids :

> Je me meurs. Rois, tremblez; ma peine est légitime.
> J'ai chéri la vertu, mais j'ai souffert le crime.

C'était une autre règle, non moins respectée, que les personnages principaux fussent perpétuellement ramenés sur le théâtre, même lorsqu'ils n'y avaient que faire. Chateaubrun y tint presque continuellement groupés autour d'Hécube, et Cassandre, et Andromaque, et Polyxène, dont Euripide avait, au contraire, avec tant de raison, exposé isolément les infortunes. Il en résulta, entre ces acteurs si intéressants, une glaciale distribution d'hémistiches et de monosyllabes par lesquels ils témoignaient de leur présence et semblaient répondre à un appel, sans que leur situation, leur caractère particulier eussent le loisir de s'y développer.

Cette scène ainsi encombrée fut encore embarrassée de ces subalternes insignifiants que la tradition, et comme l'étiquette dramatique attachait alors à la personne des héros de tragédie. Le même poëte qui avait donné à Philoctète abandonné dans son île une fille, et à cette fille une suivante, ne put présenter au public le jeune Astyanax sans sa gouvernante Céphise. Le prêtre troyen Thestor marcha accompagné de son confident Iphis, de plus sacrificateur, et au lieu du héraut Talthybius dont le nom est consacré, le conseil des Grecs en eut deux, ce qui est plus digne, Idas et Hilus.

Les tragédies grecques imitées par Chateaubrun se composaient d'une suite de tableaux. Le poëte français, pour accommoder à nos habitudes théâtrales cette sim-

plicité, transforma, par une nouvelle complication d'intrigue, chacun de ces tableaux en un drame distinct, et fit disparaître ainsi l'unité dont Euripide avait, avec tant d'art, sauvé au moins l'apparence.

Que si l'on examinait en eux-mêmes ces incidents ajoutés après coup au sujet, on les trouverait probablement d'une invention bien puérile : car il s'agit ici de malheurs inévitables qui ne laissent d'autre défense que les larmes, qui ne souffrent d'autre remède que la résignation.

Quel ressort imagina le poëte pour entretenir l'attente et la curiosité du spectateur, et le faire espérer contre tout espoir ? L'intervention de Thestor, un prêtre troyen, protégé comme tel par Calchas. C'est ce Thestor qui d'abord croit pouvoir racheter de ses trésors la famille de Priam, sans prévoir ce qui lui arrive, qu'ils ne pourront lui servir à se racheter lui-même. C'est lui qui encore, d'une façon tout à fait romanesque, par des moyens pour lesquels l'auteur dispose fort librement du temps et de notre crédulité, parvient à sauver Astyanax. Un de ces moyens est bien odieux, et court risque de retirer à Andromaque une forte part de l'intérêt qu'elle excite : il substitue à Astyanax un autre enfant qui est près de périr en sa place. Si l'on a pu blâmer[1] chez Racine le simple souvenir de cette ruse cruelle, qu'en doit-on dire lorsqu'elle est ainsi mise en action ?

Enfin, quoi de moins antique, de moins conforme à Euripide, et de moins vrai que ce Calchas, plus pitoyable que tous les Grecs, qui veut sauver Polyxène de leur superstitieuse fureur, et, par opposition, que le raffinement de cruauté de ceux-ci, qui condamnent Hécube à assister au sacrifice de ses enfants ; que le langage cérémonieusement froid de tous ces personnages dans des situations qui devraient faire éclater avec violence les plus énergiques sentiments de la nature ?

C'est là le défaut capital de la pièce ; les autres lui sont

1. Manzoni, *Lettre*, etc., citée plus haut, p. 293, et t. II, p. 279 sqq.

communs avec de fort beaux ouvrages où le caractère antique n'est guère plus respecté. Du moins y reste-t-il, éloquemment reproduite, l'image de la passion à laquelle n'a pu atteindre la faiblesse de Chateaubrun. Soit qu'il copie Euripide, soit qu'il corrige Sénèque, son goût se montre pur, mais sans puissance. Quelques-unes de ses scènes semblent touchantes, mais par les idées, qui sont d'autrui, non par le langage qui lui appartient. Tout au plus atteint-il quelquefois au naturel et à la simplicité, comme dans ces vers :

> Hélas! mon fils, pour toi que puis-je faire encore?
> Mon bras, mon faible bras peut-il te conserver?
> Nous n'avons plus d'Hector qui puisse nous sauver[1],

et dans cet autre, adressé par Andromaque à Ulysse, lorsqu'elle a réussi à l'éloigner du tombeau de son époux :

> Ces farouches soldats, les laissez-vous ici[2]?

La Harpe[3] nous a conservé le souvenir de l'effet que produisait en prononçant ce vers la célèbre Gaussin. Mlle Dumesnil, Mlle Clairon, prêtaient aux douleurs maternelles d'Hécube, aux transports prophétiques de Cassandre, le pathétique et l'éclat que ne leur avait pu donner le poëte. C'est ce qui peut faire comprendre un succès dont aujourd'hui on a droit d'être étonné. Un incident particulier, que rapportent les correspondances du temps[4], ajouta à la vogue de l'ouvrage. Mme de Pompadour imagina de donner, en s'y évanouissant, une éclatante preuve de sa sensibilité. Enfin, et cette explication honore plus le poëte que ne le pourrait faire la meilleure tragédie, le public se plaisait à récompenser sa modestie, sa simplicité, à couronner par un

1. Acte III, sc. 3.
2. Acte III, sc. 5.
3. *Lycée.*
4. Voyez *Grimm.*

éclatant succès sa vieillesse honorable. Ce sont encore les témoignages contemporains qui nous font connaître ce fait; Grimm et La Harpe émoussent le plus qu'ils peuvent la sévérité de leur critique; et Voltaire, dont les Troyennes retardaient les tragédies, ne trouve contre leur auteur aucune épigramme; il s'égaye seulement, dans ses lettres, sur l'innocente rivalité de ces trois vieillards qui, tout près de leur fin, se disputaient la scène française, Chateaubrun, Crébillon, et lui-même.

La bonne volonté du public, qui, en 1755, porta l'auteur de Philoctète et des Troyennes au fauteuil académique de Montesquieu, ne tint pas l'année suivante contre son Astyanax. Cette pièce ne fut ni rejouée, ni imprimée. Que mes lecteurs se félicitent de ce mauvais succès, qui abrége d'autant une revue déjà bien longue.

Un accident burlesque que racontent les biographes de Chateaubrun a encore réduit, avec le recueil de ses tragédies, la tâche qu'elles nous eussent imposée. Il avait, dit-on, composé un Ajax et une Antigone, et les avait oubliés un an ou deux dans un tiroir qui ne fermait point. Un jour pourtant il lui prit fantaisie d'y jeter les yeux. Après les avoir cherchés inutilement, il demanda à son domestique, en lui montrant le tiroir, s'il n'y avait point vu deux gros cahiers : « Vraiment oui, monsieur, répondit celui-ci; car c'est avec ces vieilles paperasses que depuis longtemps j'enveloppe les côtelettes de veau qui vous sont servies et que vous trouvez si bonnes comme cela. »

Les sujets divers rassemblés par Chateaubrun dans la fable complexe de ses Troyennes ont été depuis répartis entre des compositions spéciales assez nombreuses, des Andromaques, des Astyanax[1], des Polyxènes. Parmi elles il y en a qui ne sont point arrivées jusqu'à la scène,

1. On cite une *Andromaque* d'un anonyme, mise en musique par Grétry, en 1780; trois *Astyanax*, tragédies et opéra, donnés en 1789, 1805, 1800, les deux premiers par Richerol et Halma, le troisième par Jaure pour les paroles et Kreutzer pour la musique.

et les autres n'ont pu s'y établir. Leurs auteurs ont échoué contre des obstacles impossibles à surmonter, l'étrangeté des mœurs et la nullité de l'intrigue, conduits inévitablement à les altérer par des couleurs et des combinaisons toutes modernes, qu'une longue tradition rendait peut-être encore acceptables, mais dont on a fini par se lasser et ne plus vouloir. Pyrrhus, le lendemain, ou peu s'en faut, de l'embrasement de Troie et du meurtre de Priam, poursuivant Polyxène d'un amour qu'elle repousse ou qu'elle partage ; Agamemnon soupirant de son côté pour Cassandre ; l'un et l'autre, par affection ou simplement par pitié, occupés à déjouer les entreprises du rigoureux Calchas et de l'artificieux Ulysse contre les filles d'Hécube, ce sont là des conceptions, d'abord bien rebattues, on en peut juger par les analyses qui précèdent, et ensuite bien peu d'accord avec le tableau retracé, dans toute sa vérité, toute sa simplicité, par la tragédie grecque. Tel est, à des degrés divers, le défaut capital de trois Polyxènes, auxquelles cependant le nom honoré de leurs auteurs, de nobles sentiments, de beaux vers, l'imitation ingénieuse de certains traits d'Euripide, de Sénèque, de Virgile, méritent un souvenir de la critique, celle par laquelle Legouvé, en 1784, préludait aux ouvrages dramatiques qui ont commencé sa réputation[1] ; celle qu'en 1804 M. Aignan a fait représenter sur le Théâtre-Français ; celle enfin qui a mérité, en 1811, à M. Niccolini, une couronne de l'Académie de la Crusca[2].

On lit dans la préface du Moïse de M. de Chateaubriand :

« J'avais autrefois conçu le dessein de faire trois tragédies : la première sur un sujet antique, dans le sys-

1. Voyez le recueil de ses *Œuvres inédites*, publié en 1827.

2. Ajoutons, en 1813, les éloges de M. de Sismondi dans son ouvrage sur *les littératures du midi de l'Europe*, ch. XXI. Par la *Polissena* de M. Niccolini, s'ouvre le recueil de ses *Œuvres*, publié à Florence, en 1852, t. I, p. 1 et suiv. La liste de ces *Polyxènes* s'est augmentée, honorablement, de celle qu'a imprimée, en 1832, M. L. de Vauzelles, déjà auteur, en 1860, d'une *Alceste*. Voyez plus haut, p. 240.

tème complet de la tragédie grecque; la seconde sur un sujet emprunté de l'Écriture; la troisième sur un sujet tiré de l'histoire des temps modernes.

« Je n'ai exécuté mon dessein qu'en partie : j'ai le plan en prose et quelques scènes en vers de ma tragédie grecque, Astyanax.... »

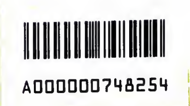
Il est bien à regretter que l'illustre écrivain n'ait pas poussé jusqu'au bout cette expérience et décidé, par son exemple, si la tragédie grecque peut être en effet transportée sur notre scène, avec la vérité de ses mœurs, et la simplicité de son intrigue. La première n'arrêterait plus, aujourd'hui que notre goût est devenu cosmopolite et recherche de préférence chez les nations étrangères ce qui nous ressemble le moins. Mais peut-être n'en est-il pas de même de la seconde, que repousse notre amour toujours plus vif pour la complication de la fable, la rapidité de l'action. Je ne crois pas qu'on parvienne jamais à nous faire prendre en patience les calmes et contemplatifs développements de la tragédie grecque. Ce qu'il faut lui demander, ce ne sont pas ses sujets, ni la forme de ses drames, les uns usés et l'autre incompatible avec l'allure actuelle de notre imagination; c'est, s'il se peut, ce secret que nous cherchons encore d'être variés, mais sans bigarrure et sans disparate; vrais, mais d'une vérité choisie; simples, mais avec simplicité.

TABLE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS CE VOLUME.

Typographie Lahure. rue de Fleurus, 9, à Paris.





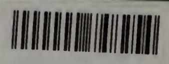


Patin

Études Sur Les Tragiques Grecs






A000000748254